Johann Gottfried Herders Anschauungen über eine christliche Kunst.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der theologischen Doktorwürde einer Hohen Theologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg vorgelegt von

Johannes Gaertner
aus Berlin-Lichterfelde.

Referent: Professor D. Dr. W. Köhler

Korreferent: Professor D. Dr. O. Frommel

Tag der mündlichen Prüfung: 28. März 1936

Berlin 1938

Druck: G. Schliephake, Berlin-Lichterfelde, Moltkestr. 50

Meinen Eltern in großer Dankbarkeit

Gliederung.

Verzeichnis der zitierten Bücher.

1. Arnold E. Berger: „Der junge Herder und Winckelmann". Studien zur deutschen Philologie. Festgabe der Germanistischen Abteilung. Halle 1903. S 85 ff.

2. Johann Andreas Cramer: „Der Nordische Aufseher." 3. Band. Kopenhagen, Leipzig 1761.

3. Rudolf Haym: „Herder nach seinem Leben und seinen Werken." 2 Bände. Berlin 1880—1885.

4. Carolina von Herder: „Erinnerungen aus dem Leben Joh. Gottfrieds von Herder." Hrsgeb. von J. G. Müller. 1. Teil. Tübingen 1820.

5. Emil Gottfried von Herder: „Johann Gottfried von Herder's Lebensbild." 1. Band, 3. Abteilung, 1. Hälfte. Erlangen. 1846. (auch 1. Bd. 1. Abt.)

Johann Gottfried Herder (oder v. Herder):

Einzelwerke:

6. „Zerstreute Blätter. Sechste Sammlung." Gotha. 1797.

7. (Hrsgeb.) „Von Deutscher Art und Kunst." In: Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Hrsgeb. von H. Lambel. Heilbronn, 1892.

Gesamtausgaben:

8. „Johann Gottfried von Herder's sämmtliche Werke. Sechster Teil." Tübingen. 1806.

9. dasselbe: „Zwölfter Theil." Tübingen. 1810.

dasselbe, aber andere Auflage:

10. „Siebenter Theil." Stuttgart, Tübingen. 1828.
Herausgeber: Johann Georg Müller.

11. „Herders Sämtliche Werke." 33 Bände. Berlin 1877—1913.
Herausgeber: Bernhard Suphan.

Briefwechsel:

12. „Herders Reise nach Italien." Herausgeber: H. Düntzer und F. G. von Herder. Gießen. 1859.

13. Jaskulski: „Über den Einfluß der vorkritischen Ästhetik Kants auf Herder." In: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. 51. Jahrgang. S. 193 ff.

14. Christian Adolf Klotz: „Epistolae Homericae." Altenburg. 1764.

15. Méry: „La Théologie des Peintres." Paris. 1765.

16. Hubert Schrade: „Ikonographie der christlichen Kunst." Band 1. Berlin, Leipzig. 1932.

Verzeichnis der Abkürzungen.

1. **H** mit folgenden Ziffern
bezeichnet Band und Seite der Herderbiographie Rudolf Hayms.

2. **S** mit folgenden Ziffern
bezeichnet Band und Seite der Herderausgabe Bernhard Suphans.

3. **M** mit folgender Ziffer
bezeichnet den gleichlaufenden Abschnitt der Materialsammlung.

Vorwort.

Ausgangspunkt und Veranlassung dieser Arbeit war eine Stelle aus Hubert Schrades „Ikonographie der christlichen Kunst" (Bd. 1 Berlin, Leipzig 1932, S. 375 f.):

„Herder spricht einmal bei Gelegenheit von des Abbé Méry, La Théologie des Peintres (Paris 1765), die er verwirft, aus, daß eine Ikonologie unserer Religion, die nicht bloß vor unwürdigen Vorstellungen bewahre, sondern mit würdigen Bildern versehe, wohl zu wünschen wäre. Er führt nicht aus, wie er sie sich denkt. Aber mußte es nicht eine Art Winckelmannischer G e d a n k e n malerei sein, wenn er alle Bilder von »Gott und Belial, von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln, von Märtern und Heiligen« nicht weit genug von sich weisen kann? Ja »selbst die beste Vorstellung des Christentums, die betende Miene, die knieende Figur der Andacht scheint nicht für einen ewigen, offenen Anblick der Kunst die beste, so häufig uns der Gothischpapistische Mönchsgeschmack damit beschenket hat. Das wahre Gebet flieht in eine stille Kammer, es will sich nicht zur Schau stellen lassen: die vor allem anschauenden Volke verzückte Miene kommt bei dem langen Anblicke der ärgernden Miene des Heuchlers zu nahe, und das ist noch eine der würdigsten Kunstvorstellungen aus unserer Religion!«"

Die vorliegende Arbeit will eine Ergänzung dieser Stelle sein. Es kann sich also nicht darum handeln, Herders Stellung zum Ganzen christlicher Kunst zu untersuchen (dabei also etwa seine Stellung zur Geschichte, zu einzelnen Künstlern oder Stilen zu betrachten), sondern nur darum, festzustellen, was Herder über eine mögliche und wünschenswerte christliche Kunst dachte, mit einem Wort: seine Bemühungen um eine christliche Ikonologie zu erfassen.

Die Arbeit muß daher zunächst alle Äußerungen Herders zur christlichen Ikonologie ordnend zusammenfassen, das gefundene Material erläutern und daraus Herders Anschauung in ihrer Entwicklung zu begreifen versuchen.

Das Material.

Zum Material:

Um die Entwicklung der Herderschen Stellungnahme zur christlichen Ikonologie und die Art seiner Fragebehandlung dem Leser an Hand der Quellen möglichst anschaulich nahezubringen, habe ich sämtliche mir bekannten und wesentlich erscheinenden Äußerungen Herders, die die christliche Ikonologie unmittelbar betreffen, in einem lückenlosen Text in der Reihenfolge ihrer Entstehung (nicht ihres Erscheinens) zunächst ohne alle Erläuterungen hintereinander aufgeführt.

Die eingehende Begründung der Datierungen, die Erläuterung, Zusammenfassung und Auswertung des Materials erfolgt in den Abschnitten IV und V und VI.

Das Material (M):

1.) S 1,281. 1766

„Rabbi. Sind nicht seine*) Engel gröstentheils das im Gedichte, was sie in den Kupfern sind: weibische, zarte, liebe Knaben, die schweben und umherflattern, ohne recht in den Kerninhalt des Stückes eingeflochten zu seyn: Maschinen, die ihr Poetischer Schöpfer nicht zu brauchen weiß."

2.) S 32,351 ff. 1766

„Freilich kann es nichts als abgeschmackte Begriffe geben, so bald man sich die Gestalt der Engel so vorbildet, als man sie zu sehen gewohnt ist, und in den ersten Jahren sieht, in welchen unsere Begriffe sich so sehr nach äußern Vorstellungen bilden. Wenn man einem Kinde abgeschmackte Gemälde zeigt, in welchem die guten Engel als weiche üppige Jünglinge, mit einem Jungfrauengesicht, erscheinen — wenn man ihnen überdem Flügel an ihre Schultern kleistert, die zu nichts sind, als dumme Begriffe zu unterhalten (denn mit Flügeln an den Schultern ließe sich alles eher thun, als fliegen) — wenn man sie in einem Weiberputze, mit Stralen um den Kopf, und einer unschuldigen dummen Miene schweben und herumflattern läßt — so können freilich nichts als kleine Begriffe in der Seele eines Kindes erzeugt werden. Wo bleibt hier der Begriff von ihrer edlen geistigen Natur, die über alle Körperliche Schwäche erhoben ist, vor dem Angesichts Gottes steht, und die Stralen von seinem Antlitz vertragen kann? Wo bleibt der Majestätische Begriff von ihrer Macht . . . ? Wo bleibt der edle Begriff, daß ein Engel Gottes doch mehr als ein Heidnischer Gott, der da donnern konnte . . .

Und was für eine Reihe von falschen Vorstellungen wird damit erzeugt: das Vorurtheil als wenn geflügelte Kreaturen von der Art,

*) Klopstocks.

als himmlische Laquaien um den Thron der Gottheit stehen, um sich auf den ersten Wink mit ihren Flügeln durch die Luft herabzustürzen, um eine Nachricht für die Erde auszurichten — das Vorurtheil, als wenn sieben von den vornehmsten Engeln wöchentlich um Gottes Thron gleichsam die Wache hätten ...

Und nun hat man durch so falsche Vorstellungen mit einmal einem Bilde von den Freuden des Himmels Raum gemacht, die oft von der Art sind, daß sie freilich wenig Neid oder Begierde erregen können. Man bildet ihn sich als einen geräumigen Ort voll Glanz und voll Engel ab, die Gott ins Angesicht schauen, singen und spielen und tanzen, und macht ihn also zu einem Kinderspiel voll irrdischer Vergnügen, und einförmiger Freuden, so daß er nicht viel Vorzüge vor dem Himmel der Mohamedaner oder der Juden haben möchte, und manche sich alsdenn lieber in das Elysische Feld der Alten Heiden versetzen, oder in den Freuden dieser Welt bleiben wollten, als unter so einförmigen Freuden und Lobgesängen ewig zu schmachten ...

Das dumme Bild, das man uns vom Teufel mahlt, da er bald als ein stinkend Pechschwarzer Bösewicht, bald als ein gehörntes und mit Klauen versehenes Ungeheuer vorgebildet — ... Es ist die Ursache von so vielen abergläubischen Märchen, von Geistererscheinungen, Teufelsbannung, Hexereien und Wahrsagerey: die Ursache von so vielen elenden Gebräuchen ...

Die Vernunft muthmaßt Geschöpfe, die weniger Körper, weniger Irrdische, weniger Thier, sondern mehr geistig, oder endlich gar vielleicht nach vielen Stuffen reine Geister, Ebenbild der Gottheit sind: ...

Der Engel des Lichts verwandelte sich in eine schwarze Seele: der Freund Gottes in einen Abtrünnigen, das Licht seiner Weisheit erlöschte und ward eine schwarze giftige Fackel der Arglist: ...

Laßet es unterlaßen die Engel in so verkleinernden, und den Teufel in so abentheuerlichen Gestalten abzubilden; denn wir hören: sie sind Geister ...

Freilich braucht die Bibel viele Ausdrücke von Himmel, Hölle und Teufeln, die aus der sinnlichen Welt, und am meisten aus den Orientalischen Gegenden entlehnt sind: allein sie hat hierunter geistige Bedeutung verborgen ..."

3.) S 3,251 ff. 1768

„Hr. Kl.*) findet unter allen, die über den Glanz um das Haupt der Heiligen geschrieben, keinen, der die Maler darüber getadelt hätte: er thuts, und siehet nicht, was ein solcher Bogen zur Majestät Gottes thun sollte? Als Kreisbogen freilich nichts, aber wenn sich nur seitwärts einige rückbleibende Stralen verlieren: so sehe ich nicht, wie diese hinderlich wären. Bei Gestalten der Heiligen sind sie eine einmal angenommene Symbole, und der Gestalt Gottes, (wenn Gott

*) Hr. Kl. = Herr Klotz.

anders Menschlich gestaltet werden soll,) ein Zeichen der Majestät, so fern, als der Dichter singet:

— & avertens rosea cervice refulsit, Ambrosiaeque comae divinum vertice odorem Spiravere — —

oder so fern die Biblischen Dichter auch hierinn große Gemälde vom Glanze des Herrn geben. Diesen kann der Dichter innerhalb der Grenzen seiner Kunst so bescheiden folgen, als die Griechen den Poetischen Symbolen ihrer Religion folgten.

Ferner hat Hr. Kl. den Einfall, auch Flügel könnten aus den Göttlichen Bildungen der Alten beibehalten werden. Ich will glauben, er meine nur etwa Engel, oder den geflügelten Bliß in der Hand Gottes: denn der Gottheit selbst Flügel zu geben, halte ich, (Hr. Kl. führe mir noch ein so langes Register von Göttern an, die bekannter Weise geflügelt gebildet wurden) unserm höchsten Gotte halte ich ein Paar Flügel ganz unwürdig. Kaum würdig der Engel, nach den edlen Begriffen unserer Religion; wenn nicht, als unterscheidende Symbole, wenn nicht etwa im Fluge, um denselben dem Auge wahrscheinlich zu machen. Selbst die Griechen, nachdem sie die Allegorie nach und nach abgestreift hatten, in ihren schönsten und edelsten Bildungen, warfen dem Jupiter die Flügel ab, damit er nicht wie ein Ikaromenippus des Lucians erscheine, und gaben sie seinem Adler. In der That, den Allerhöchsten mit einem Paar Gänseflügeln vor mir zu sehen, ist unleidlicher, als, ihn graubärtig, und als Greis, zu zu erblicken. Dies giebt noch eine leidliche Allegorie von ihm, dem ewigen Vater; aber was soll jenes zu der Idee des Allgegenwärtigen? —

„Die Griechen bildeten Jupiter auf einem Donnerwagen.“ Nun hat es Hr. Michaelis längst gezeigt, daß die Cherubim, die Donnerpferde der Juden, wahrscheinlich Geschöpfe der Aegyptischen Einbildungskraft sind, und daß die Griechen ihre Donnerpferde Jupiters ebenfalls daher urspriinglich entlehnet: könnte auch gezeigt werden. Hier fließen also aus Einer Quelle zween Flüsse, und die Poeten beiderlei Religionen scheinen nicht anders verschieden zu seyn, als daß sie sich Eine Vorstellung, jeder nach der Art seiner Nation gedacht haben. Warum sollte also der Christliche Künstler nicht diese Bildung der verschwisterten Griechischen Vorstellungsart ablernen? Warum sollte er nicht auch den w a h r e n Gott wie einen donnernden Jupiter bilden, der seinen Donnerwagen und Donnerpferde mit dem Schalle des Schreckens durch den weiten Himmel jaget?

Hr. Kl. hat für gut befunden, diese Vorstellungsart anzupreisen; und ich fände es beinahe gut, davor zu warnen. Der Begriff der Gottheit, der jetzt, als Hauptcharakter, den Gemüthern der Menschen beiwohnet, ist erhabener und gereinigter, als daß er ein solches Bild ertrüge. In den sinnlichen Zeiten der Jüdischen Dichter war „furchtbare Macht“ gleichsam der Hauptanblick, mit dem man sich den Herrn dachte; man schrieb nach einem Idol der Erziehung, und nach dem herrschenden Zeitbegriffe, dem Wagen Gottes die gewaltigen

Donner zu, die über das Jüdische Land hinzogen, und dahin aus, auf diesen sinnlichen Begrif, gehen auch die höchsten Bilder der Propheten. Irre ich nicht, so ist die gemeine Vorstellungsart unsrer Christlichen Zeiten darin sanfter. Das erste Bild, das wir uns von unserm Gotte machen, ist vielmehr das Bild von dem vollkommensten, weisesten, gütigsten Wesen, dem Vater, und unsichtbaren Erhalter der Welt; als von einem zornigen Donnerer, von einem mächtigen Weltverwüster. Soll also ja der Höchste gebildet werden, so zeige man ihn in dieser, für uns würdigsten Stellung, oder gar nicht. Die Propheten des alten Bundes schuffen Bilder für ihre Zeit, und auch in dieser nicht für den bildenden Künstler: nicht für den Anblick des Schönen; sondern für Poetische Seelen, und in diesen nichts als der Religionsbegriffe halben. Der Künstler unserer Zeit thäte also Unrecht, wenn er sich solchenfalls damit, als mit Biblischen Vorstellungen rechtfertigen wollte; denn der Kunst hat die Bibel wohl keine Bildergallerie liefern wollen.

Es bleibt also nur das Vorbild der alten Kunst übrig, die ihren Jupiter Donnerfahrend bildete — aber ich antworte, das war auch ihr Jupiter, und nicht unser Gott! Jener seinem Charakter nach der Donnerer, der

Ἐλατὴρ ὑπέρτατος βροντᾶς ἀκαμαντόποδος Ζεύς

wie ihn Pindar nennt, erhabener, als die spätern Dichter, die Hr. Kloz anführt, Jupiter hatte einmal nach altem guten Herkommen die Function, der ὑψιβρεμέτης, καταιβάτης fulminans zu seyn, und wie man ihn mehr nennen will; als solcher konnte er Pferde jagen und Rosse lenken: das war Jovialisch. Ein solcher aber ist nicht unser Gott dem Hauptcharakter nach; und eine solche Kunstvorstellung nicht Göttlich. Die Kunst arbeitet für Einen ewigen Anblick; welch ein Anblick aber, Gott vor meinen Augen verewigt zu sehen, als — einen zornigen Fuhrmann!

Dazu muß Hr. Kl. aus Homer, Pindar und allen Griechen wissen, daß in denen Zeiten, da sich Mythologie erzeugte, und die Kunst galt, ein Pferd, wie noch bei den Arabern und Aegyptern, ein sehr würdiges Geschöpf, und Pferdeverrichtungen sehr edle Handthierungen waren — bei uns nicht mehr. Was sagt mir also dies Bild Gottes? Nichts oder etwas Unwürdiges. — Der Künstler brauche es also nicht, und lasse den Klozischen Einfall immer lieber wieder verunglücken.

Ueberhaupt weiß ich noch keinen Durchweg, um zwischen den höchsten Forderungen der Religion und der Kunst mit einer Bildung Gottes, insonderheit für sich selbst, mit Genugthuung meiner selbst, durchzukommen. Die Religion zeigt mir den Vollkommensten, den Allgenugsamen, den Geist: die Kunst bildet Körper, Geister geben keine Figur, das Vollkommenste hat kein Bild. Hr. Kl. wende nicht

ein: „Gott schreibe sich ja selbst Hände, Hals, Füße, Nase zu." Bekannt! aber jedes von diesen Theilweise, nichts mit den andern zusammenhängend, daß es ein Ganzes bilden sollte, jedes Glied als ein sinnliches Bild Einer seiner Eigenschaften. Die ganze Anthropomorphie Gottes im alten Bunde ist also nicht bildend, sondern andeutend, symbolisch: und in weitem Verstande der Alten also, Allegorie. Dazu ist diese Allegorie nur Poetisch: das sichtbare Bild wird von dem geistigen Glanze, den es bedeuten soll, verschlungen; es verschwindet mit dem Worte, und die Idee, die zurückbleibt, ist eine Eigenschaft der Gottheit.

Wenn kann nun der Künstler die Beschreibung der Bibel für eine Erlaubniß halten, Gott nachzubilden? Wenn er seine Bilder der Gottheit in jedem Gliede derselben auch so andeutend, so Allegorisch machen kann, daß das Zeichen verschwindet, und nichts als der bezeichnete Begriff zurückbleibt — in keinem andern Falle sehe ich Erlaubniß. Kann ich Gott so zeichnen, daß mir bei seiner Hand der Allmächtige einfällt, der Welten wägt, und Erden anrühret, daß sie vergehen; außer dieser Bedeutung der Allmacht aber das Zeichen, die Hand selbst, nichts sey: kann ich Gottes Ohr und Auge blos als Sinnbilder seiner Allwissenheit darstellen, daß sie weiter keinen Eindruck lassen: Gottes Fuß nicht an sich, sondern als den, dessen Schemel der Erdball ist, nichts als den Theil eines Menschlichen Körpers — kann ich so den Geist malen und bilden, daß der Körper nichts, als Sinnbild des Geistes, und zwar des vollkommensten Geistes, ist: so kann ich ein Bildnis des Höchsten machen aus Autorität der Schrift.

Da dies nicht ist: so lasse ich ihr Beispiel weg, und vergleiche blos Foderung der Religion und Bedürfnis der Kunst — und siehe! fast überall Gegensatz. Gott der Unmäßliche — das Wesen der Kunst im Großen und Schönen sind Schranken. Gott der Ewige, und siehe einen erzeugten Körper. Gott der Allmächtige, der da will und es geschieht; die Kunst kann keine Macht ausdrücken ohne Ankündigung einer Bewegung. Gott der Würksame; die Kunst kennt keine Würksamkeit ohne Bewegung. Gott der Unwandelbare, und siehe! jeder Ausdruck der Kunst wandelbar und wegeilend! Wer kann ihn fassen? Wer kann ihn bilden?

Der einzige würdige Ausdruck für ihn wäre die seligste, allgnugsame Ruhe; allein auch da erscheint er uns auch nur als der seligste, allgnugsame Mensch: und weil die Menschliche Ruhe nur bei einer Feier von transitiven Handlungen möglich ist; so ist auch alsdenn bei der gebildeten Gottheit der Begrif von Unwürksamkeit beinahe unvermeidlich: der Begrif von Allmacht, Allwissenheit, Allweisheit, Einwürkung wird in seinen Ausdruck der Ruhe verschlungen, das Bild ist kein Gott mehr. Raphaels schaffender Gott steht mit gesenktem Auge, mit zeigendem Finger:

Kann der bewundern, Er, der die Sterne gemacht hat?

Raphaels ewiger Vater steht wie ein grauer Greis: ist das der Gott, der da bleibet, wie er ist? Gott sehe z. E. auf die Erde hinab: ist das der Allwissende, was siehet er ewig auf die Kugel herunter? Siehet er auch was neben ihm ist? Gott wäge die Erde: sie hat ein Maaß gegen Gott, und muß dazu ein proportionirtes Maaß haben: was hat das Bild für einen Ball in der Hand, um damit zu spielen? Nun setze man noch gar unwürdigere Vorstellungen: einen Klotzischen Postillon mit einem Brande in einer Hand auf einem Wagen — Blasphemien! „Wie wollet ihr mich bilden? und wem wollet ihr mich vergleichen?" spricht Jehovah.

„Christus als einen Apollo im Belvedere", eben als wenn Christus einen Python im Zorne getödtet — ... Der Vatikanische Apollo wenigstens scheint nicht dem Charakter des Erlösers dem Hauptanblicke nach, und in der Bestimmung seines Lebens zu entsprechen, sonst — — doch ich werde theologisch, da ich doch in der Schule eines Poetischen und Kunstcritikus bin — —"

4.) S 3,398 ff 1768

„Ueber eine Dreifaltigkeit unter dem Bilde eines dreiköpfichten Janus lachen, ist leicht, sehr leicht; aber ein beßres Bild der Dreifaltigkeit angeben, das die Probe Griechischer Bildsamkeit hielte, wäre schwerer, ja unmöglich: dieses Bild also zur Vergleichung unsrer mit den Alten nehmen, ist unzeitig. Die Griechen hatten keine Dreifaltigkeit, wie wir; sonst würden sie dieselbe so wenig, als wir, haben bilden können. Unser Gott ist ganz über das Sinnliche der Kunst erhaben: die gewöhnlichen Vorstellungen der Dreieinigkeit in den Gestalten einzelner Personen von dem göttlichen Greise an bis an die himmlische Taube sind nicht gnugthuend: der Triangel blos eine tropische Symbole: die Glorie mit dem heiligen Namen nichts als eine Epistolische Hieroglyphe: die Wirklichkeit unserer Gottheit ist nicht bildsam: einzelne Schutzgötter hat unsere Religion nicht: die Vorsteherschaft besonderer Wesen über besondere Dinge kennet sie nicht — wer wird sich hier mit den Heiden vergleichen wollen?

Wo unsere Religion noch sinnlichen Vorstellungen Raum gibt, wo sie sich einer Poetischen Bildersprache bequemt: da ist sie — Orientalisch. Unter einem Volke gebildet, das ihr Gott auf alle Art von Bildnissen abwenden wollte, in Gegenden, die das Uebermenschliche suchten, in Nationen, die Verhüllungen des Körpers, und Geheimnisse des Geistes lieber verehren, als das offene Schöne lieben wollten — in Geist und in der Sprache dieses Volkes die sinnliche Bildersprache unserer Religion also geoffenbaret; wer wird in ihr Offenbarungen für die Kunst suchen wollen. Ueber das Bild von der seligen Abfahrt Gustav Adolphs ist wieder leicht spotten, und der Spott fast so verächtlich, als das Bild selbst; gar aber dieses Bild als einen Revers mit der Römischen Vergötterung anführen, vergleichen wollen? Der Spötter gebe uns nach Christlichen Begriffen eine Reihe solcher Verhimmelungen, als sich

auf Griechischen und Römischen Münzen Vergötterungen finden, und wir wollen ihm danken.

Ich ward auf eine unangenehme Weise hintergangen, da ich des Mery Malertheologie in die Hand nahm, um meinen alten Wunsch ausgeführt zu lesen: wie weit sich von den vornehmsten Gegenständen unserer Religion Malerische Vorstellungen geben lassen? Und eben so unangenehm getäuschet, da ich bei der Recension dieses Buchs in den actis literariis ein genaues Urtheil, und die tief eindringenden Ergänzungen erwartete, die ein würdiger Kunstrichter jedesmal seinem Autor über solch eine Sache wiederfahren lässet. Unser Künstler hat noch eine Ikonologie unsrer Religion zu wünschen, die ihn nicht blos vor unwürdigen Vorstellungen bewahre, sondern ihn mit würdigen Bildern versehe. — Auch auf Münzen ließe sich in keiner Sorte von Abbildungen eine solche Reihe abentheuerlicher, lächerlicher, und unwürdiger Vorstellungen geben, als in dem, was an Religion trift: wer wird aber durch solch ein Lachen Geschmack zeigen wollen? den ersten besten Griff in eine Münzensammlung Christlicher, und insonderheit der mitlern Barbarischen Mönchszeiten, und man wird von Gott und Belial, von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln, von Märtrern und Heiligen Bildern finden, nicht geschwind gnug zu überschlagen. Selbst die beste Vorstellung des Christenthums, die betende Mine, die knieende Figur der Andacht scheint nicht für einen ewigen, offnen Anblick der Kunst die beste, so häufig uns der Gothischpapistische Mönchsgeschmack damit beschenket hat. Das wahre Gebet flieht in eine stille Kammer: es will sich nicht zur Schau stellen lassen: die vor allem anschauenden Volke verzückte Mine kommt bei dem langen Anblicke, der ärgernden Mine des Heuchlers zu nahe, und das ist noch eine der würdigsten Kunstvorstellungen aus unsrer Religion!"

5.) S 3, 419. 1768.

„Ein Kunstwerk ist der Kunst wegen da: aber bei einer Symbole, sie sei der Religion, oder der Politischen Verfassung oder der Geschichte gewidmet, ist die Kunst dienend, eine Helferin zu einem andern Zwecke, so bei der Münze."

6.) S 4, 69. 1769.

„Die häßliche und eckelhafte Bildsäule, die ich in Gedanken betaste, und unaufhörlich in dieser Verzerrung, in dieser Unnatur fühle; wird mir wiederlich. Statt das Schöne zu finden, komme ich auf Brechungen des Körpers, die ein kaltes Zittern durch die Glieder jagen: ich fühle in dem Augenblick dieses verzerrenden Bruches, eine disharmonische Schwingung meiner Gefühlsnerven, und gleichsam eine Art innerlicher Zerstörung meiner Natur. Ich grause wie in der Finsternis, und wenn der heilige Bartholomäus, da ich ihn im Augenblick seiner Todespein halb geschunden, mit diesem Grausen durchtaste, mir zuruft: non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrati, so stoße ich ihn zurück: kein

Praxiteles würde dich haben bilden, und in dieser Gestalt gleichsam aus einem Steine hervorfühlen wollen!“

7.) S 4,456. 1769.

„Man gebrauche seine Sinne, um von allem Begriffe der Wahrheit zu bekommen, und nicht gleich mit dem ersten Eindruck dem Häßlichen und Falschen eigen zu werden. Ich weiß nicht, wie viel vortrefliche Folgen nicht entstehen müßten, wenn alle erste Eindrücke, die man uns liefert, die besten wären. Unsre Gothische Fratzen und Altweibermärchen sind sehr schlechte erste Formen: die ersten Eindrücke von Tempeln, und Religion sind Gothisch, dunkel und oft ins Abentheuerliche und Leere: die ersten Bilder und Gemälde sind Nürnbergische Kupferstiche: die ersten Romane Magellonen und Olympien; wer denkt wohl dran, in der Musik, die ersten Töne schön, sanft, Harmonisch, Melodisch seyn zu laßen? Daher kommts auch, daß unsre Seelen in dieser Gothischen Form veralten, statt daß sie in den Begriffen der Schönheit erzogen, ihre erste Jugend wie im Paradiese der Schönheit geniessen würden. Hier sind aus meinem Beispiel die Folgen klar. Nach den ersten Eindrücken meiner Erziehung hat sich viel von meiner Denkart, von der Bestimmung zu meinem Stande, vielleicht auch von meinem Studieren, meinem Ausdruck u. s. w. gerichtet. Was kann aus einer in Geschichte, Kunst, Wißenschaft und Religion Gothisch verdorbenen Jugendseele werden? Und was würde aus einer werden können, die mit den schönsten Begriffen des Schönen genährt würde?“

8.) S 6,92 f. 1769.

„Sei andächtig!“ sagt man zum Jünglinge, du gehest zur Kirche!“ Er ists also voll dunkler Erwartung schon zum Voraus: er tritt in die Kirche — ein Gothisches, dunkles, abentheuerliches Gebäude! Der Jüngling fühlt den Eindruck innig und unauslöschlich: er fühlt ihn nachher wieder und wenn der dunkle, abentheuerliche, nichtssagende Eindruck nach den guten Gesetzen der Seele von selbst anfängt, schwächer zu werden: so verstärkt er ihn mit Gewalt! Er erzwingt sich Andacht — welche Andacht! der schaudernde Eintritt in die kalte, wüste, ungeheure, mit Menschen und Todtendämpfen und Ceremonien erfüllte Kirche hat ihn andächtig gemacht, und sein Lebenlang wird er dies Kirchengefühl Andacht nennen.“

9.) S 5,522. 1773.

„Wem ists nicht erschienen, wie in jedem Jahrhunderte das sogenannte „Christenthum“ völlig Gestalt oder Analogie der Verfassung hatte, mit- oder in der es existierte! wie eben derselbe Gothische Geist auch in das Innere und Äussere der Kirche eindrang, Kleider und Cerimonien, Lehren und Tempel formte...“

10.) S 6,263. 1773.

„Die Maler, die jedes Tagewerk besonders vorstellten — den großen Raphael nicht ausgenommen! — was ist daraus worden? Wie kann Gott vorgestellt werden, indem er das Licht ruft, den Himmel weitet, die Erde vorgehen heißt, die Sonne macht, segnet — jedesmal einzeln — wie kanns? Als ob Gott selbst vor dem Chaos erschrickt, als ob er angestrengt, gewaltsam, und doch kindisch arbeite! — oder seine Ruhe, als ob sie zuschauender Müssiggang würde — muß es nicht also werden? Das grosse Gemälde Gottes, allweit wie Himmel und Erde, prächtig und schön wie der Morgen, und eben durch seinen erhabnen, stillen, ununterbrochnen Fortgang prächtig — wird zerrissen, wird unterbrochen: der Unsichtbare, der hier nirgend erscheint, als in That, der immer nur

will und — s' wird,

gebeut, so stehets da,

der große Unvergleichbare, der nirgends in der Schöpfung ist, wie er ist, von dem alles nur als dunkler Abglanz stralet — der wird als Mensch, als grauer Greis, als langsam ermatteter Arbeiter vorgestellt! Eine Scene, die sich in der Natur täglich wiederkommt, aber nur immer Einen Augenblick sich malet und davon eilt — die wird unnatürlich fixirt und auf einen Teppich gesammlet — was kann werden? Der simple Morgenmaler ist der Einzige Maler der Schöpfung: die drei ersten Tagwerke zusammen — Ein großer Fortgang! die drei andern auch zusammen! jenes den Morgen in tiefster Ruhe; dies im zunehmenden prächtigsten Geräusche und Schöpfungsfreude — das wäre Nacheifrung! und die Nacheifrung bis zur Vollendung!"

11.) S 6,321 f. 1773

„Hieher *) also Dichter und Künstler! hier das größte Ideal und Vorbild Eurer Kunst vom Himmel hinunter! Ein Gemälde des sanftesten und unermäßlichsten Inhalts, Natur in Ruhe und Natur in Bewegung, das sich zuletzt in . . . , dem Menschen, endet . . . da steht er! in all seinem Göttlichen Gleichnis Gottes und der Natur! . . . studirt ihn, zeichnet seine Gestalt wie die Sonn' im Wassertropfen — All Eure Götter, Helden und Göttinnen, weß Alters, Zeichens, Stellung, Bedeutung sie seyn mögen — disiecti membra poëtae! . . . — lasset Künstler und Dichter, wie Bienen, den Reichthum, und Kraft, und Süßigkeit und Fülle aus der ganzen sichtbaren Natur sammlen: Bild Gottes . . . — in beiden Gestalten wirds Ideal der Kunst seyn und bleiben! Mehr als die Regel Polyklets!"

12.) S 5,658 ff. 1774

„Unsern Knochenmann, Tod, aber haben wir wenigstens aus Orient nicht her. Ihnen war der Tod ein Jäger mit Netz und Pfeil,

*) zum Menschen!

ein Auflaurer im Mantel der Nacht, der Pest und Krankheit, später endlich ein Engel mit dem Schwerte, der gesandt war, die Seele des Toten abzufodern. Selbst unsern Nordischen Vorfahren, bei denen Zauberei und Riesenfigur überall Zeichnung und Farbe machte, war er nicht, und nur die seltenste Mischung von Gothischen Fratzenideen hat ihn geschaffen. Da stand z. E. auf irgend einem Gemälde das Kreuz deßen, der auf dem Schedelberge starb, und zum Zeichen, wo er gestorben, lag unten etwa ein Schedel, mit Knochen. Der rückte näher ans Kreuz, vielleicht zum Zeichen, daß er über ihn gesieget: daraus ward denn ein ganzer Knochenmann, den er überwunden; daraus einer mit dem er gestritten: der Streiter muste Gewehr haben, und so ward er mit dem Zeitgebilde zusammengeworfen, er bekam eine Sense: zu mehrerer Sicherheit noch die Sanduhr (die er aber vermuthlich niederwirft und zerbricht, wenn er die Sense brauchen will): endlich weil er so dürr und hohlleibig aussieht, muß er fressen und verschlingen. Wie elend ist eine Symbolsprache, wenn sie schon so mischt und nicht mehr weiß, was sie will! Wie noch elender, wenn sie dazu erfunden und gebraucht wird, wozu diese gebraucht werden! — zum Grausen des Pöbels und zu einer Paradefigur beim Leichenstein, die nicht einmal wie ein Atlas oder eine Karyatide tragen konnte, dazu war sie zu dünn und hohl und krumm und abscheulich!

Es ist mit eine neue Lehre einiger unsrer neuen Theologen: „Der Heiland sei nur auf die Welt kommen, „um uns von einem Judenidol des Todes, dem Wahn und Hirngespinst eines sogenannten Todesengels zu befreien." Wenns auf nichts mehr als das ankommt, so bedorften die Griechen gar keines Heilandes, die ein so liebes Nationalbild vom Tode hatten, und für die Theologen hätte der Heiland also gewiß am besten gethan, wenn er uns ein Gemälde oder einen Kupferstich hinterlaßen hätte, wie denn der Tod ohne Idol recht aussähe?"

13.) S 31,455 1776

„. . . so lange wir Menschen sind, wird Gottesdienst und Wort Gottes an äußern Mittel, Werkzeugen und Kanälen kleben . . . So lange Christen . . . seyn werden, . . . sind Tempel, Bethäuser, . . ., heilige Stäten . . . . So lange christliche Obrigkeiten seyn werden . . .: so wird . . . die Religion mit guten Künsten und Wissenschaften . . . sich . . . paaren müssen. . . . Religion ist dieser belebende Geist, sie erhält Ordnung in allem . . . in Künsten und Gewerken. . . ."

14.) S 9,417 f 1776

„. . . Mißverständnis derer . . ., die seine hohe Christusschönheit mit desselben Niedrigkeit und verachteter Dehmuth unvereinbar finden, auch wohl dazu Weissagungen und Sprüche anführen. Das hohe Christusideal war allerdings, wie seine ganze Herrlichkeit, die tiefste, simpelste, vielleicht verkannteste Einfalt. Es gehörten Augen

dazu, die verschattete Gottheit so in der Knechtsgestalt zu sehen, wie sein himmlisches Königreich in den armen Geberden."

15.) S 9, 475 1776

„Bild der Maria.

Reines Herzens — das seyn! es ist die höchste
steilste Stuffe von dem, was Weis' ersannen
Weisre thaten —

Es ist auf diesem Antlitz! Siehe die hohe, vollendete, weise, überm Auge so viel sagende Stirn und siehe den sanften Abgang zum still hinblickenden Auge. Bescheidenheit und Demuth! ganz die Stimme „ich bin des Herrn Magd!" schweigend, mit sanftem blöden Zephyrtritte. Carita auf einem Christlichen Grabmal (der Untertheil des Gesichts ist noch Erdenhülle) erwartest du aber nicht, wenn das Auge sich aufthut, Licht des Morgensterns, Himmelsglanz einer Erstandenen?"

16.) S 15, 481 ff 1786

„Der Urheber des Christenthums suchte diesen Dämon*) von seiner Herrschaft zu verdrängen und auch hier den fürchterlichen Tod in einen Engel des Schlafs zu verwandeln....

Bald aber verstanden es die Christen nicht also...: „das Saamenkorn, das in die Erde fällt, muß ersterben:... unser Fleisch und Blut können ins künftige Reich nicht eingehen u. f." statt solcher klaren Stellen misbrauchte man andre. Man wollte mit der runzlichen Haut umgeben seyn, die ins Grab gelegt würde und in diesem seinem Fleisch Gott schauen.... so wurden die Schlafkammern christlicher Gräber sehr bald zu Behältnißorten heiliger Cadaver... Viele unter ihnen waren Märtyrer gewesen; der Leichnam, an dem sie gelitten hatten, war heilig... ward besucht... that Wunder...

Endlich konnte auch das Kreuz des Erhöheten selbst unschuldiger Weise Anlaß geben, Bilder der Skelete ins Heiligthum einzuführen. Auf der Schädelstäte stand es und dies hieß nach der gemeinen Deutung auf einem mit Schädeln überdeckten Ort. Den Tod hatte dies Kreuz besieget und so kamen auch in der Abbildung ein Todtenhaupt und einige Gebeine an den Fuß des Kreuzes; ja bei das Grab des Auferstandnen wohl gar ein knirschendes Todtengerippe. Endlich häufte man Tropen mit Tropen: der Ueberwinder habe mit dem Tode gerungen, ihn bezwungen, ihn verschlungen und wenn diesen misverstandnen Ausdrücken die Kunst nachging, wohin mußte sie kommen! wie elend mußte sie werden!...

In unserm plebejen Todesbilde sind zwei einander widersprechende Wesen, die Zeit und das Bild eines Leichnams vereinigt, deren Jedes die Alten auch als Bild kannten, jedes aber für sich und in sich selbst bestehend brauchten. Die Zeit schlich mit gefeßelten Füßen

*) den morgenländischen Todesengel!

als ein krummer Greis daher; ihr gehöret das Stundenglas und die Sense. Das Bild vom Mähen brauchten sie auch als ein Symbol der Vergänglichkeit; da waren es aber Schnitter, die da mäheten, keine Gerippe: denn diese können ihrer Natur nach weder mähen noch die Stunden zählen. ...

Auch haben sich die Christen der ersten Jahrhunderte, insonderheit in Rom, lange von diesem Gerippe freigehalten ...

Dem Dunkel der nordischen Mitternacht blieb es aufbehalten, dem Tode Schloß und Burg, eine Rittergestalt vor dem Thor der Hölle und zuletzt die Galanterie zu geben, daß er mit allen Ständen der Erde umhertanze. — Zum Christenthum gehört dies eben so wenig, als zur Religion des Dalai Lama in Tibet.

Gern sehen wir hinweg von dieser Maske auf die geistigen Hoffnungen, die uns das Christenthum gebracht hat. Nicht Bilder hat es uns gegeben: denn diese sind nur für Kinder; sondern eine hellere Wahrheit. Und eben diese hellere Wahrheit hat jene Bilder verdrängt, die nur in der Morgenröthe des Erwachens dem menschlichen Verstande zureichend seyn konnten: Offenbar sind wir, wie über das Reich des Pluto, so über jene schöne Kinderspiele von Amor und Psyche, der Luna und dem Endymion hinweg, wenn wir nicht reinere Begriffe in sie kleiden; eben diesen reineren Begriffen hat das Christenthum das Thor geöffnet. Es hat die Hoffnung eines andern Lebens nicht zu einer philosophischen Frage, noch weniger zu einem neuen Kunstbilde, aber wohl zum Volksglauben gemacht ..."

17.) S 14, 301 f. 1787—91

„Unglückseliger Weise trafen die christlichen Jahrhunderte mit Unwissenheit, Barbarei und der Epoche des übeln Geschmacks zusammen, also daß auch in seine Gebräuche, in den Bau seiner Kirchen ... wenig wahres Großes und Edles kommen konnte ... Eine Geschichte des christlichen Geschmacks in Festen, Tempeln, Formeln, Einweihungen und Composition der Schriften, mit philosophischem Auge betrachtet, würde das bunteste Gemählde werden, das über eine Sache, die keine Ceremonien haben sollte, je die Welt sah."

18.) S 17, 369 f. 1795

„Man humanisirte seine Religionsbegriffe; und so trat vor allen andern die gebenedeite Jungfrau, die Mutter des Weltheilandes in einer eignen Idee hervor, zu der ihr die griechischen Musen nicht halfen. Der Gruß des Engels half ihr dazu, der sie die Holdselige, die Gottesgeliebte; ihre eigne Demuth half ihr dazu, in der sie sich die Magd des Herren nannte. Aus diesen beiden Zügen floß ihr liebliches Wesen zusammen, ..., jetzt trat die Kunst hinzu, sie auch sichtbar zu machen ... die selige Mutter und die heilige Jungfrau. Keuschheit also und mütterliche Liebe, Unschuld des Herzens und jene Demuth, die in der größesten Hoheit sich selbst

selbst nicht kennet, die in tiefer Armuth die seligste ihres Geschlechts ist; diese neue Form der Menschheit ward vom Himmel gerufen; ein Marien-Charakter. Sein unterscheidender Zug ist, wenn ich so sagen darf, jene christliche Unbefangenheit, in der die Mutter von ihr selbst, von ihrer Herrlichkeit, kaum von ihrem Kinde zu wißen scheinet, das sie dennoch, das dennoch sie liebreich umfängt, und den Menschen hold ist. Eine humane Gruppe ... da übrigens Raphaels Marien, gewiß die höchsten und reinsten ihrer Art, alle Landmädchen sind, nur sehr innig gedacht und rein idealisiret. Jene Glorreiche selbst, die, das Kind im Arm, über den Wolken schwebet, kennet sich selbst nicht und ist in einer sanften Verwunderung über die Hoheit, die ihr zu Theil wird. Ausser Raphael haben wenige diese Idee erreichet; die gebeugte Schmerzensmutter gelang ihnen viel mehr.

Den Sohn Gottes in Menschengestalt haben außer Raphael, da Vinci, del Sarto wenige würdig gedacht und empfunden, also nämlich, daß die göttliche Menschheit des Erlösers der Menschen nicht zugleich Niedrigkeit würde. Das Bild des ewigen Vaters fand noch mehrere Schwierigkeiten; die Idee des gefallenen mächtigen Engels nicht minder .... Der Ideenbildende Geist ist nicht ausgestorben und kann nicht aussterben; in den griechischen Kunstwerken ist ein ewiger Same zu seiner Neubelebung."

19.) S 18, 74 f. 1795—6

„Warum ist jene übertriebene Andacht, jenes Haschen nach dem Unendlichen, das Calculiren der Gottheit in unnennbaren Gefühlen ein falscher Geschmack? Weil sie eine Uebervernunft sind, die weder in Sprache noch Kunst einen Ausdruck findet. Das Unermeßliche hat kein Maas; das Unendliche hat keinen Ausdruck. Je länger Du also an diesen Tiefen schwindelst, desto mehr verwirret sich deine Zunge, wie sich dein Haupt verwirrte; du sagst nichts, wenn du etwas Unaussprechliches sagen wolltest. . . . . Alle wahre Gottbegeisterte schwiegen vom Unaussprechlichen, und sagten, was sie in der Sprache der Menschen, zumal in den Grenzen einer Kunst sagen konnten. Der Ausdruck, der der Religion geziemt, ist nicht Schwärmerei, sondern Einfalt und Wahrheit."

20.) S 16, 396 1796

„Seht in den Gemählden großer Künstler, . . . jene Gestalten der Heiligen an, und sagt: ob ihr von dieser Art geistiger Anmuth und Seelengröße, von dieser transscendenten Erhabenheit und Hingebung, von dieser reinen Abgezogenheit und Ehrfurcht-gebietenden Würde, von dieser jungfräulichen Andacht, diesem Mutter- und Kindessinn, ich möchte sagen, von diesem Engelsgefühl, sogar in den Werken der Alten etwas anders, als vielleicht nur hie und da eine in der Sinnlichkeit verhüllete Knospe findet? Hier ist sie hervor-

gegangen, die geistige Knospe; sie hat sich aufgethan in vielen Gestalten und Formen."

21.) S 19, 366 1796

„Gemählde, Statuen und Tempel, Künste, die dem frechen Luxus, der ausschweifenden Wohllust dienen, kann und darf man entbehren; ... Nur das ... Institut eines ... Bundes, der mit Ausschließung alles Götzendienstes, aller blendenden Mythologien und Künste, die Menschlichkeit zur Religion ... macht ... kann die Wunden unsres Geschlechts ... lindern."

22.) S 21, 239 1798

„Wenn also die Imagination nach einem körperlichen Gott ruft und spricht: „ohne Bild kann ich mir nichts denken;" so hat sie den Begriff des Wesens, geschweige des Urwesens verfehlet. Sobald du den Grund nnd Quell alles Daseyns in eine Gestalt oder in einen Winkel schließest, (der Winkel sey Himmel oder Erde) so ist er ein Idol, nicht die allgegenwärtige lebendige Idee, die er deiner Seele seyn soll."

23.) S 22, 132 1799—1800

„Da die Geschichte der Baukunst, in Tempeln, Gängen ... nach Orten und Zeiten durchzugehen, hier ein unnützes Werk wäre, so bemerken wir blos· »Zweck und Absicht ist die Seele jedes Gebäudes.«"

24.) S 22, 327 1798

„In jeder Kunst zeigt diese sittliche Grazie sich auf eigne Weise. ... Giebt es eine sittlichere Grazie als im Gemählde der mütterlichen Liebe, verschmolzen mit jungfräulicher Unschuld? ... Die heilige Andacht endlich hebt das Gemüth zu einer Höhe empor, in der sich die Grazie in den Demuthsvollen Engel verlieret."

Erläuterungen zum Material.

Einzelerläuterungen und Datierungen.

Zu M 1: S 1, 281

Die angeführte Stelle findet sich in dem „Gespräch zwischen einem Rabbi und einem Christen über Klopstocks Meßias" aus der 1766 erschienenen Schrift: „Ueber die neuere Deutsche Litteratur. Zwote Sammlung von Fragmenten." Suphan sagt dazu über Herder

(S 1, XXVII f.): „Rastlos arbeitete dieser im Herbst und Winter des Jahres *), so daß im Januar des nächsten die erste Sammlung vollendet, die zweite im Werden war. ... bis Mitte März folgte die Vollendung der zweiten Sammlung.“ Diese wurde noch einmal umgearbeitet (S 1, XXVIII) und erschien im Oktober oder November 1766 (S 1, XXIV. Anm. 1) Wann das „Gespräch“ entstanden ist, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen. Vielleicht ist es schon 1765 entworfen, vielleicht zwischen Januar und Mitte März 1766 entstanden, vielleicht auch erst danach und ist bei der oberwähnten Redaktion nach dem März 1766 eingeschoben worden. Jedenfalls darf man annehmen, daß M 1 noch vor M 2 entstanden ist.

Zu M 2: S 32, 351 ff

Die nun folgenden Stellen stammen aus einer Predigt Herders: „Am Michaelistage Nachmittag“ über Offb. Joh. 12, 7—12. Suphan bemerkt (S 32, 539; Anm. zu S. 351) zu dieser Predigt, ob sie „in das Jahr 1766, 67 oder 68 zu setzen sei, ist schwer zu entscheiden.... In einem Arbeitsheft von 1766 steht eine ausführliche Disposition über diesen Text.“ Da nun der Michaelistag auf den 29. September fällt, und eine Predigtdisposition ja im allgemeinen nicht allzu lange vor der Predigtausarbeitung niedergeschrieben zu werden pflegt, so ergibt sich als wahrscheinlichster Termin der frühest mögliche, nämlich der 29. September 1766. Wenn Suphan S 33, 42 die Predigt auf das Jahr 1767 ansetzt, so hat er da wohl nur den Mittelwert unter den drei möglichen herausgegriffen. Dazu kommt die Ähnlichkeit, fast Gleichheit einiger Wendungen in M 1 und M 2, die für die zeitliche Nähe ihrer Entstehung spricht; so M 1: „... weibische, zarte, liebe Knaben ...“ und M 2: „... weiche, üppige Jünglinge ...“ oder M 1: „... die schweben und umherflattern ...“ und M 2: „... schweben und herumflattern läßt ...“ Allerdings mögen diese Sprachgleichheiten ihren Grund in der gemeinsamen Abhängigkeit beider Stellen von gleichlautenden bei Klopstock haben; vgl. dazu den Exkurs Herder: Klopstock.

Zu M 3: S 3, 251 ff

Aus der im Januar 1769 (S 3, V) erschienenen Schrift Herders: „Kritische Wälder. ... Zweites Wäldchen über einige Klotzische Schriften.“ S 3, VI: „An die Ausarbeitung der Wälder begab sich Herder im Sommer 1768.... Das erste Wäldchen befand sich bereits im October unter der Presse, das zweite muß um dieselbe Zeit druckfertig gewesen sein....“

Zu M 4: S 3, 398 ff

Ebenfalls aus den „Kritischen Wäldern“, jedoch aus dem „um die Mitte des Jahres“ 1769 (S 3, V) erschienenen Dritten Wäldchen

*) 1765

„noch über einige Klotzische Schriften." S 3, VI f.: „... und das dritte*), ..., hat sicherlich schon etliche Zeit vor dem Ende des Jahres **) abgeschlossen vorgelegen. Denn bereits am 21. November fühlt Herder die Hände zu anderer Arbeit ... frei ..."

Zu M 5: S 3, 419

Aus derselben Schrift wie M 4.

Zu M 6: S 4, 69

Aus dem „Vierten Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste." S 3, XII: „Das vierte Wäldchen hat Herder zu Anfang des Jahres 1769 begonnen; die Anlage dazu reicht noch etwas weiter zurück..... Kurze Zeit vor seiner Abreise aus Riga (3. Juni) legte Herder seinem Verleger das Ganze in erster Niederschrift zur Ansicht vor." In Nantes nimmt Herder an dem vierten Wäldchen„ eine in die Anordnung und Form tief eingreifende neue Redaction" (S 3, XIII) vor. „In der durch diese Umarbeitung hergestellten Form ist das vierte Wäldchen liegen geblieben." (S 3, XIV). Es wurde erst nach Herders Tode im Jahre 1846 veröffentlicht. (S 3, VI. 4, V).

Unsere Stelle wird fast wörtlich wiederholt in der 1778 erschienen (S 8, XI) „Plastik". S. S 8, 31. In der sogenannten „Plastik von 1770 (S 8, X und S 8, 116 ff) finden sich ähnliche Stellen, z. B. S 8, 133: ... was läßt sich an einer umundum beschleyerten Theresie, an einem mit Lumpen behangenen Märtrer Vernünftiges ertasten?"

Zu M 7: S 4, 456

Aus dem „Journal meiner Reise im Jahre 1769." S 4, XIII führt eine Äußerung Herders an, aus der hervorgeht, daß er seit dem 8. Nov. 1769 in Paris war. S 4, XV: „In Paris ist nur das letzte Viertel des Tagebuchs (von S. 433 = S. 60 des Msc. ab) verfaßt." Zu diesem Viertel gehört unser Zitat. Erst nach Herders Tode erschien das „Journal" vollständig in dem „Lebensbild" 2. Bd. 2. Abt. Der Herausgeber des „Lebensbildes", Dr. Emil Gottfried von Herder, berichtet in seiner Vorrede, daß schon zwei Stücke des Reisejournals erschienen seien, und zwar — „das eine als Beilage zu den »Erinnerungen aus Herder's Leben«, das andere als eine Zugabe zu Herder's gedruckten »Schulreden«". (1. Bd. 1. Abt. S. XL.)

Unsere Stelle aber findet sich weder in den „Erinnerungen aus dem Leben Joh. Gottfrieds von Herder. Gesammelt und beschrieben von Maria Carolina von Herder, geb. Flachsland" (Hrsg. von J. G. Müller. 1. Teil. Tübingen, 1828. Seite 425 — 472) in dem „Anhang zum ersten Band", noch in dem 1810 zu Tübingen durch J. G. Müller herausgegebenen „Zwölften Theil" von „Johann Gottfried

*) sc. Wäldchen

**) 1768

v. Herder's sämmtlichen Werken. Zur Philosophie und Geschichte ...", der die „Schulreden" enthält. (S. dort: „Ideal einer Schule", S. 269 — 298).

Zu M 8: S 6, 92 f

Aus den „Fragmenten zu einer »Archäologie des Morgenlandes«. 1769". S 6, V: „Die Fragmente, welche sich 1769 zu der geplanten Archäologie des Morgenlandes ... zusammenzuschließen beginnen, sind erst nach Herders Tode und auch nur zu einem Teile in der Gesamtausgabe als Anhang zur Urkunde veröffentlicht worden." Das Fragment, dem unsere Stelle entnommen ist, ist sogar noch später erschienen, nämlich erst 1846 in: „Johann Gottfried von Herder's Lebensbild. ... Herausgegeben von seinem Sohne Dr. Emil Gottfried von Herder." Erlangen, 1. Bd., 3. Abt., 1 Hälfte, Nr. 26. unter der Überschrift: „Die biblische Sabbathstiftung und die christliche Sonntagsfeier." Unsere Stelle befindet sich dort S. 547. In der von Suphan a. a. O. erwähnten Gesamtausgabe, also in „Johann Gottfried von Herder's sämmtlichen Werken. Zur Religion und Theologie. Siebenter Theil." Stuttgart, Tübingen 1828. Hrsg. von J. G. Müller, wo sich die „Älteste Urkunde ... Nebst den Zusätzen aus den Handschriften des Verfassers" befindet, ist unser Fragment nicht, auch nicht in dem entsprechenden „Sechsten Theil" der Ausgabe von 1806 (Tübingen).

Eine der unseren ähnliche Stelle findet sich S 6, 163.

Zu M 9: S 5, 522

Aus: „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit." H 1, 536: „Schon Anfang August*) ist eine erste kleine Schrift fertig — eine Schrift zur Geschichtsphilosophie." Sie erschien nach H 1, 537 f im Jahre 1774; H 1, 538: „Die bei Ise gedruckten Sachen ließen dagegen bis nach Ostern auf sich warten. Von der Philosophie der Geschichte ... hatte Herder erst im Juni 1774 Exemplare." S. auch S 6, V f.

Zu M 10: S 6, 263

Aus der „Aeltesten Urkunde des Menschengeschlechts", 1. Bd. 1. Teil. S 7, VI: „Die »erste Urkunde« ist in ihrer Schlußgestalt und zumeist wohl auch in nächstvorangehender Redaktion ... vom letzten Drittel des Juli 73 bis gegen Mitte September niedergeschrieben worden ..." und S 6, XVI: „... die Abfassung des ganzen ersten Bandes ein Werk von zwei Monaten ... (August, September 73 ...) ..." S 12, 373: „... der erste Teil der Urkunde wurde in sechs Wochen geschrieben." S 7, XIV: „Ende November 73 ist das Manuskript in die Druckerei gegangen ..." und im Juni 1774 erschienen die ersten Exemplare (S 7, XIV).

*) 1773

Zu M 11: S 6, 321 f
Aus derselben Schrift wie M 10.

Zu M 12: S 5, 658 ff
Aus: „Wie die Alten den Tod gebildet?", einem Aufsatz Herders, der zuerst anonym im 95. und 96. Stück, vom 28. November und 2. Dezember 1774, des „Hannoverschen Magazin" erschien (nach H 1, 679). H 1, 679: „Wie zur Erheiterung in der trüben Zeit, in der ihn der Tellersche Brief so tief verstimmt hatte, scheint Herder den Aufsatz ... geschrieben, oder doch redigirt zu haben. Er schickte ihn am 4. Oktober 1774 an Zimmermann für das »Hannoversche Magazin«, ein litterarisches Beiblatt der »Hannoverschen Anzeigen« ..." Mit dem verstimmenden Tellerschen Brief ist offenbar der H 1, 617 Anm. 1 erwähnte vom 22. September 1774 gemeint.

Zu M 13: S 31, 455
Aus einer zum ersten Mal durch Suphan mitgeteilten Predigt: „Am Jahrestage der Wilhelm-Ernst-Stiftung." 30. Oktober 1776. (S 31, XII). Es ist anzunehmen, daß die Predigt unmittelbar vor diesem Datum niedergeschrieben wurde.

Zu M 14: S 9, 417 f
Aus einer Ankündigung der „Physiognomischen Fragmente" von J. C. Lavater in der „Lemgoischen Auserlesenen Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur" IX 191—208 (S 9, 411 und Anm.), 1776 erschienen. Wohl auch in diesem Jahre entstanden, vgl. dazu H 1, 685 f. S 33,44.

Zu M 15: S 9, 475
Aus einem unveröffentlichen Anhang zu 14 (S 9, XIV). Die Überschrift stammt von Caroline Herder (S 9, 475. Anm. 1). Gemeint ist nach S 9, XIV die Gräfin von Bückeburg.

Zu M 16: S 15, 481 ff
Aus einem zweiten Aufsatz „Wie die Alten den Tod gebildet?" aus der 1786 erschienenen „Zweiten Sammlung" der „Zerstreuten Blätter". H 1, 681: „Es ist die vollere Ausführung und Erweiterung der älteren Abhandlung." (S. zu M 12.). H 2, 329. Anm. 2: „An der Arbeit finden wir Herder nach dem Briefe an Jacobi vom 15. Jan. 86, demzufolge er »seit einigen Wochen mit lauter Todesmonumenten lebte«".

Zu M 17: S 14, 301 f
Aus dem „Siebenzehnten Buch" der „Ideen zu Philosophie der Geschichte der Menschheit ... Vierter Theil." Erschien 1791, konnte aber nach H 2,243 „nicht eher als Ende October und Anfang No-

vember[1]) zur Vertheilung gelangen ..." H 2, 241: „Eben von da an jedoch, seit Dezember 87, ringt er[2]) ... mit dem ... Stoff. Wir hören, ... daß er sich damit den ganzen Winter[3]) »umhergeplackt« habe. Und wenn wir nun doch ... ersehen, wie er ... bis Mitte Februar 88 die ersten drei Bücher[4]) niedergeschrieben, so theilen wir die Bewunderung" Knebels. Am 4. April 1791 (H 2, 242. Anm. 4) schreibt Herder aber, er habe den Band jetzt noch einmal neu durchgearbeitet; da ist jedoch schon (nach H 2, 243 und Anm. 1) die Hälfte des Bandes fertig, zu der man wohl auch das 17. Buch wird rechnen dürfen.

Zu M 18: S 17, 369 f

Aus den „Briefen zur Beförderung der Humanität ... Sechste Sammlung," 70. Brief. S 18, 560: Die Ausarbeitung einer Briefsammlung „beginnt gewöhnlich im Dezember und wird bis in den März hinein rastlos gefördert ..." Nun schreibt S 18, 560 in der Anmerkung 1: „23. Januar 85: Th. V. fertig. »Seit Januar das Msk. in Berlin, und von der Zeit an habe ich nicht einen Probebogen gesehen« (18. Mai 95 an denselben [5])". Ich nehme an, daß die „85" im ersten Datum verdruckt ist, daß es statt dessen „95" heißen muß. Dann wäre die 6. Sammlung etwa zwischen Januar und März 1795 entstanden, und, da die Bändchen nach S 18, 559 immer paarweise im April und Mai erschienen, im Mai 1795 erschienen.

Zu M 19: S 18, 74 f

Ebenfalls aus den „Briefen zu Beförderung der Humanität," aber aus der „Achten Sammlung". Die 7. und 8. Sammlung sind nach H 2, 630 „im Herbst 1795 und Anfang 1769 geschrieben", erschienen ist die 8. Sammlung erst im Juni 1796 (S 18, 559).

Zu M 20: S 16, 396

Aus der „Sechsten Sammlung" der „Zerstreuten Blätter", aus dem 6. Abschnitt: „Ueber die Legende", 2. Teil: „Zweck der Legende". H 2, 577: „Zur wirklichen Redaction [6]) kam er[7]) erst ..., angeregt ... durch Gleim, mit dem er sich im August 1796 ein dreitägiges Rendezvouz in Eisleben gegeben hatte. Denn gleich nach der Rückkehr von dort sehen wir ihn mit der Sammlung beschäftigt .... Partienweise werden die Bogen während des Drucks an Gleim geschickt ..." H 2, 577 Anm. 7: „Die ersten drei Bogen 18. November, am 26. De-

---

[1]) 1791
[2]) Herder
[3]) 1787 — 88
[4]) zu denen das 17. gehört!
[5]) Georg Müller
[6]) der 6. Sammlung.
[7]) Herder

zember 96 die folgenden, am 10. Februar 97 die Bogen R bis U ..." Unsere Stelle befindet sich in der „Sechsten Sammlung" der „Zerstreuten Blätter" (Gotha, 1797) auf dem (unbezeichneten) 6. Abschnitt des Bogens „R", auf den Seiten 269 und 270. H 2, 577: „Ende Februar 97 ist der Druck vollendet, und im März gelangt das Bändchen zur Versendung."

Zu M 21: S 19, 366

Aus der „Dritten Sammlung" der „Christlichen Schriften": „Von Gottes Sohn, der Welt Heiland. Nach Johannes Evangelium ...", 5. Abschnitt. Herders Gattin schreibt, nach S 20, 387, am 3. Oktober 1796: „Mein Mann ist jetzt beim Johannes." S 20, 387 berichtet weiter: Die Arbeit gieng rüstig vorwärts. Am 23. September war sie noch nicht über den dritten Abschnitt ... hinaus, und schon Ende November »corrigiert Herder am Johannes, der nun fertig ist.« ... und in den ersten Tagen des Mai gingen die ersten Exemplare an die Freunde ab." Also ist unser Abschnitt Okt./Nov. 1796 entstanden.

Zu M 22: S 21, 239

Aus dem „Zweiten Theil" der „Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft." S 21, XII: „In einem ... Zustande äußerster Sammlung ... erhält er *) sich auch dies Mal während der Vorbereitung und Abfassung der Metakritik bis gegen Ende des Jahres **)." S 21, XIV: „Erst mit dem neuen Jahre ging das Manuscript in die Druckerei nach Rudolstadt." S 21, XV: „Ende April 99 ist das Buch herausgekommen."

Zu M 23: S 22, 132

Aus dem „Zweiten Theil" der „Kalligone. Von Kunst und Kunstrichterei." H 2, 697 Anm. 2: „Die endgültige Ausarbeitung der Kalligone begann ... nicht vor November 99." Nach S 21, XIX wurde „die letzte Form dieser Schrift im Dezember 99 und Januar 1800 geschaffen." H 2, 697 Anm. 2: „Das schon 14. Febr. 1800 ... Gleim angekündigte Werk ... geht den 12. Mai an diesen ab ..."

Zu M 24: S 22, 327

Aus derselben Schrift wie M 22.

*) Herder
**) 1798

Exkurse.

1. Herder : Klopstock.

Im „Hundert und 50ten Stück" des „Nordischen Aufsehers" vom „Sonnabend, den 10. May 1760" gibt Klopstock eine ausführliche Kritik Winckelmanns, in der er für das Recht einer christlichen Kunst eintritt.

Klopstock meint *), man müsse, etwa in der Engelsdarstellung, „jene Vorstellungen der griechischen Götter übertreffen": „Bisher zwar sind wir von diesem Uebertreffen sehr weit entfernt gewesen. Wir malen Kinderchen, Frauenzimmer, und wenn wir uns recht hoch schwingen, schöne Jünglinge, geben diesen Figuren Flügel, und bilden uns ein, Engel vorgestellt zu haben. So gar Raphaels Michael ist ein Jüngling; und er sollte doch wenigstens ein Jupiter seyn, der eben gedonnert hat."

Im 8 Stück des zweiten „Kritischen Wäldchen" hat Herder den ganzen Abschnitt abdrucken lassen, in dem die angeführten Worte Klopstocks stehen, die er auch fast unmittelbar hinter M 1 (S 1, 281) zitiert.

Nun spricht Herder in M 1 zwar von gedichteten und nicht von gemalten Engeln. Aber die Stelle erhält für uns ihren Wert durch den Nebensatz: „was sie in den Kupfern sind ..."

Herder hat also die Äußerungen Klopstocks über die christliche Kunst gekannt, was allein das Zitat S 1, 281 beweist. Daß er von Klopstock bis in die Wahl der Worte und Bilder hinein abhängig ist, geht aus diesen Gegenüberstellungen hervor:

Klopstock: a. a. O.	Herder: M 2
„Wir malen Kinderchen, Frauenzimmer ... schöne Jünglinge ..."	„... weiche üppige Jünglinge, **) mit einem Jungfrauengesicht... in einem Weiberputze ..."
„... geben diesen Figuren Flügel, und bilden uns ein, Engel vorgestellt zu haben."	„... wenn man ihnen überdem Flügel an ihre Schultern kleistert, die zu nichts sind, als dumme Begriffe zu unterhalten ... "
„... und er ***) sollte doch wenigstens ein Jupiter seyn, der eben gedonnert hat."	„... der edle Begriff, daß ein Engel Gottes doch mehr als ein Heidnischer Gott, der da donnern konnte ..."

Spricht nicht aus den Worten Klopstocks im 174. Stück des „Nordischen Aufsehers" (S. 361 f) der gleiche Geist wie aus der Michaelistagpredigt Herders (M 2), wenn er sagt: „Die Vorstellung der

*) a. a. O. S. 198
**) vgl. zu M 2.
***) Raphaels Michael

Engel als Kinderchen, oder als Köpfe in den Wolken, sind zu weit unter der Kritik, als daß ich davon etwas sagen mag: aber was sind denn die grössern Vorstellungen dieser erhabnen Geister? Sind sie vielmehr, als Frauenzimmer mit Flügeln? ... Die obige Anmerkung zu bestätigen, daß wir Frauenzimmer mit Flügeln, für Engel, malen, dient im hohen Grade ein Stück von Paul Veronese in einer Heirath der heiligen Catharine. Der Engel spielt auf der Laute. Man nehme ihm die Flügel und den Glanz auf dem Kopfe; so ist er eins von den jüngsten Frauenzimmern." [1])

Schon 1760 spricht Klopstock (a. a. O. S. 460) von einer „ernsthaften Grazie der Gemälde. Die ist diejenige, welche in den Werken der Griechen, auch in denen, die am meisten tragisch sind, herrscht. Wenige Franzosen haben dieselbe. Aber graces haben viele." Sollte hier vielleicht der Keim des Begriffes der „sittlichen Grazie" (M 24) liegen?

Klopstocks tapferer Kampf [2]) gegen die tote Allegorisierung hat den jungen Herder sicherlich beeindruckt, wenn sich natürlich der starke Einfluß Winckelmanns und Kants [3]) auch stärker bemerkbar machte. Man kann aber wohl sagen, daß in den Fragen der christlichen Ikonologie, die für Herder immer Nebenfragen waren [4]), er von Klopstock, dem einen „Extrem Deutscher Originale" und dem „Markgraf Deutscher Hoheit" [5]), mit am stärksten beeinflußt worden ist [6]).

2. Herder : Klotz.

Wir müssen in dem Streite Herder-Klotz zunächst versuchen Herders Meinung klar darzustellen, danach die Klotzens, und können dann das Berechtigte oder Unberechtigte der Herderschen Ansicht feststellen.

Was sagt Herder?

Er spricht (M 3) über den Heiligenschein und gibt dabei als Meinung Klotzens an: „Hr. Kl. findet unter allen, die über den Glanz um das Haupt der Heiligen geschrieben, keinen, der die Maler darüber getadelt hätte: er thuts, und siehet nicht, was ein solcher Bogen zur Majestät Gottes thun sollte?"

Was sagt also Klotz nach Herder?

1.) Es haben schon allerlei Leute über den Heiligenschein geschrieben.
2a.) Von diesen Leuten hat keiner die Maler wegen des Heiligenscheines getadelt.

---

[1]) s. auch a. a. O. S. 357 unten zum „Ezechiel".
[2]) a. a. O. S. 200. 202 f. 353 f.
[3]) wie ihn Berger und Jaskulski wahrscheinlich gemacht haben. S. Bücherverzeichnis.
[4]) nur in der Jugend ist sein Interesse stärker. vergl. M 4.: „der alte Wunsch"!
[5]) so nennt ihn Herder S 3, 250.
[6]) vgl. auch Klopstocks Äußerung a. a. O. S. 457 f mit der Herderschen Auffassung!

Oder 2b.) Ich (Klotz) finde unter ihnen keinen, der sie deswegen getadelt hat.

3.) Ich (Klotz) tadele die Maler, weil sie sich des Heiligenscheines in ihren Bildern bedienen;

4.) denn (?) ich sehe nicht ein, daß (oder: wie) durch den Heiligenschein Gottes Majestät ausgedrückt wird.

Was sagt aber Klotz wirklich?

Klotz behauptet in den „Epistolae Homericae" (Altenburg 1764) S. 104 f.: er wüßte nicht, warum man sich nicht der überkommenen Symbole bedienen sollte, die wir ja täglich auf den religiösen Bildern sähen. Diese Symbole könne man allerdings auch ohne Schaden für die Bildwürde weglassen. S. 104: „Atque in hac re nescio, cur nolimus uti iis, quae praestantissimorum artificum ingenio excogitata, manibus elaborata sint, cum videamus quotidie quaedam in religiosis picturis, quae superstitio veterum inuenit, quaeque si omitterentur, non multum maiestati imaginum detraheretur." Auf den Seiten 104—107 spricht er nun über das geschichtliche Werden des Heiligenscheins. Er sei im Altertum, aus der Vorstellung heraus, daß das Haupt der Götter leuchte, in Anwendung gebracht worden. Danach sei er von den Häuptern der Götter in der bildlichen Darstellung auch auf die der Imperatoren, schließlich sogar auf die der Konsuln übergegangen. Das gefiel den Christen und sie bildeten nun auch ihrerseits Christus, die Engel und die Heiligen mit einem Heiligenschein — eine Entwicklung, die durch einige Gelehrte ausführlich klargelegt worden sei. S. 107 f.: „Placuit res Christianis, qui et Christum, et genios coelestes, et sanctos viros hoc orbe, verticem complectente, effinxerunt: id quod copiose exponunt viri docti, qui hanc rem illustrandam sibi sumserunt." Er fährt fort a. a. O. S. 108: „Nemo tamen reprehendit pictorem, qui radiantem hunc arcum Dei capiti imponit, qui quam necessarius sit ad maiestatem indicandam, non video." Übersetzt: „Dennoch tadelt niemand" (oder „hat niemand getadelt"*) „einen" (oder „den") „Maler, der diesen strahlenden Bogen um das Haupt Gottes legt, von welchem (Bogen) ich nicht einsehe, wie er notwendig sei, um die Majestät (Gottes) anzuzeigen" oder „... eine Majestät (Würde, Hoheit) anzuzeigen."

Klotz will, wie das ja besonders deutlich aus dem oben angeführten Satz („Placuit res ...") hervorgeht, sagen: Der Heiligenschein stammt aus der heidnischen Antike. Man hat ihn allmählich ins Christentum übernommen. Niemand wird aber mehr einen Maler tadeln, der dieses Symbol gebraucht. Man kann es allerdings auch ohne Not weglassen.

*) Diese Übersetzung: „hat getadelt" scheidet wohl aus, da Klotz dann hätte fortfahren müssen: „... qui ... imposuit ...". Es kann aber auch ein Germanismus vorliegen.

Vergleichen wir also Herders Darstellung der Klotzischen Meinung mit dieser selbst, wie wir sie eben herausgestellt haben, so finden wir:

1. Klotz spricht von Leuten, die die Entwicklung des christlichen Heiligenscheins aus dem antiken dargestellt haben.

Herder bringt diese Einschränkung nicht zum Ausdruck, läßt vielmehr offen, ob sich diese Leute nicht auch ikonologisch geäußert haben. (. . . alle, die über den Glanz um das Haupt der Heiligen geschrieben . . .)

2. Wenn Klotz S. 108 a. a. O. sagt: „Nemo tamen reprehendit pictorem . . .“, so hat das „nemo“ hier den Sinn von „kein Mensch, überhaupt niemand, keiner von uns“ oder etwas ähnlichem.

Herder gibt ihm fälschlich den Sinn „keiner der Gelehrten, die über den Heiligenschein geschrieben haben.“

3. Klotz tadelt die Maler, die sich des Heiligenscheines bedienen, gar nicht, ist im Gegenteil der Meinung, der Heiligenschein könne ruhig beibehalten werden.

Herder erfindet diesen Tadel.

4. Herders Darstellung erweckt den Eindruck, als tadele Klotz deshalb die Maler, weil er nicht einsähe, inwiefern durch den Heiligenschein die Majestät Gottes ausgedrückt werde.

Abgesehen davon, daß Klotz ja die Maler gar nicht tadelt, so „siehet“ er in der Tat „nicht, was ein solcher Bogen zur Majestät Gottes thun sollte“. (M 3) Klotz hat die geschichtliche Entstehung und Entwicklung des Heiligenscheins erkannt und spricht weder für dessen Beibehaltung noch Abschaffung. Daß er eben auch ein, wenn auch nicht notwendiges, Mittel zur Darstellung der Majestät Gottes ist, sieht Klotz so gut wie Herder ein.

Hat Herder also die Meinung Klotzens erkannt und richtig wiedergegeben? Nein — er hat sie gründlich mißverstanden und und falsch wiedergegeben; hat sich einen Gegner gemacht, der gar nicht vorhanden war.

Herder fährt fort (S 3, 252): „Ferner hat Hr. Kl. den Einfall, auch Flügel könnten aus den Göttlichen Bildungen der Alten beibehalten werden. Ich will glauben, er meine nur etwa Engel, oder den geflügelten Blitz in der Hand Gottes: denn der Gottheit selbst Flügel zu geben, halte ich, (Hr. Kl. führe mir noch ein so langes Register von Göttern an, die bekannter Weise geflügelt gebildet wurden,) unserm höchsten Gotte halte ich ein Paar Flügel ganz unwürdig.“ (M 3).

Klotz hatte a. a. O. S. 107 davon gesprochen, daß die Christen Christus, die Engel und die Heiligen mit dem Heiligenscheine versehen hätten. Es folgt S. 108 der oben besprochene Satz: „Nemo tamen reprehendit . . .“, niemand würde einen Maler tadeln, der noch heute um Gottes Haupt den Heiligenschein legte.

Darauf S. 108: „Cur igitur irascamur Jouis tonantis habitum imitanti, multo certe maiorem augustioremque qui speciem habet?" Die Schwierigkeit bei der Uebersetzung dieses Satzes liegt darin, zu erkennen, ob „habitus" hier „Haltung, Ausdruck, Aussehen" oder „Tracht, Kleidung" bedeutet. Ich entscheide mich für das erste. Klotz will sagen: man braucht einen Maler, der Gott mit dem Heiligenschein malt, nicht zu tadeln. Aber notwendig ist dieser Heiligenschein nicht, er ist im Grunde überflüssig. Wenn ein Maler nun Gott in der Haltung Jupiters malt, so kann man ihm logischerweise nicht böse sein, zumal diese Haltung ja zweifelsohne etwas Prächtiges und Erhabenes hat, obwohl sie so gut wie der Heiligenschein aus der Antike stammt. Klotz denkt weitherzig in diesen Dingen; um seine Anschauungen noch zu unterbauen, fügt er S. 108 f. hinzu: „Ipsae etiam alae ex more antiquorum retinentur." Zu übersetzen etwa: „Werden doch selbst die Flügel aus der (Kunst-) Sitte (oder: dem Gebrauch) der Alten beibehalten!" Klotz will zunächst nur zeigen, wie so manches Symbol christlicher Kunst seinen Ursprung im Altertum hat und doch unbedenklich weiterbenutzt wird. Er stellt noch gar keine Forderungen auf. S. 109 f. führt Klotz Beispiele von antiken Darstellungen geflügelter Gottheiten auf. Er schließt seine Ausführungen S. 110: „Quae cur reiiciamus e nostris tabulis, cum in sacris litteris coelestibus geniis alas tribui legamus?" Etwa zu übersetzen: „Warum sollten wir also die Flügel aus unseren Bildern entfernen, wenn wir selbst in der Bibel lesen, daß sie den Himmlischen zugeschrieben werden?"

In der spöttischen Art Herders („Herr Klotz hat den Einfall, . . .: Flügel könnten . . . beibehalten werden), klingt es fast so, als schlüge Klotz vor, Flügel beizubehalten. Falsch! Er hat nichts dagegen.

Ich nehme an, daß wenn Herder zur Begründung seines Satzes, laut S 3, 252 Anm. a, S. 108 und 109 aus der Klotzischen Schrift zitiert, daß er da das „retinentur" falsch übersetzt hat, etwa mit „mögen beibehalten werden"; wie ihm seine sprachliche Nachlässigkeit ja auch zuweilen von seinen Gegnern vorgeworfen wurde*).

„Ich will glauben, er meine nur etwa Engel . . .", sagt Herder. Klotz macht, wie schon oben gesagt, noch gar keine Vorschläge, er hat nichts dagegen, daß die Engel nach dem Zeugnis der Heiligen Schrift geflügelt abgebildet werden. Er spricht an keiner Stelle von einer Darstellung Gottes mit Flügeln. Freie Erfindung Herders! Es wird wieder gegen einen Gegner gekämpft, der nicht vorhanden ist.

---

*) H 1, 306 und ebda. Anm. 3.

Wirklich erfaßt hat Herder Klotzens Meinung erst in der Frage des „Donnerwagens“. Von da ab ist seine Darstellung richtig.

Auswertung des Materials.

Die Darstellung der Engel.

Wir haben in dem Exkurs „Herder : Klopstock“ gesehen, wie stark Herder von Klopstock gerade in der Frage der Engeldarstellung beeinflußt ist.

In M 1 und 2 sagt uns Herder eigentlich nur, wie er die Engel nicht dargestellt wissen will. Wie sie eigentlich darzustellen seien, bleibt verschwiegen. Nun ist eine Predigt (M 2) nicht der Ort, ikonologische Untersuchungen anzustellen. Aber daß Herder eine seiner größten und bedeutsamsten ikonologischen Aeußerungen in eine Predigt stellt, und daß diese Aeußerung so stark von einem anderen abhängt, ist bezeichnend.

Nur selten — wir werden es noch sehen — spielen in Herders ikonologischen Absichten ästhetische Beweggründe eine Rolle. In dieser Predigt (M 2) vom „Michaelistage Nachmittag“ sehen wir die Gründe, warum Herder eine Darstellung der Engel in den bislang üblichen Formen ablehnt.

Engel sind keine „geflügelte Creaturen“ und „himmlische Laquaien“. Sie sind erhabene geistige Wesen, die man ihrer Würde entsprechend darzustellen hat. Wie, verrät er uns nicht. Kann er uns auch noch nicht verraten, denn damals wußte er — wie wir in der Behandlung der Gottesdarstellung sehen werden — noch nicht den „Durchweg“ zwischen der reinen Idee und der materiellen Darstellung.

Nicht mehr so ablehnend, schwankender ist seine (allerdings stark von der Polemik her beeinflußte) Haltung zwei Jahre später, 1768. Da hält er (M 3) die Flügel „kaum würdig der Engel, nach den edlen Begriffen unserer Religion; wenn nicht etwa im Fluge, um denselben dem Auge wahrscheinlich zu machen.“

Erst ganz im Alter, nachdem er die Entwicklung durchlaufen hat, die wir in den folgenden Seiten zu schildern versuchen werden, ist er sich über das Wesen des Engels — sittliche Grazie und Demut — so klar geworden, daß er in jenen scheinbar dunklen Worten, die wir an das Ende unserer Materialsammlung (M 24) gesetzt haben, eine in weitem Sinne brauchbare, nicht nur verneinende Anweisung zur Engeldarstellung gegeben haben könnte.

Die Darstellung des Teufels.

Ikonologisch, d. h. also Darstellung fordernd und nicht beschreibend oder beurteilend, hat sich Herder zur Frage der Teufelsdarstellung nur einmal geäußert, und zwar im Anschluß an die scharfe Kritik der herkömmlichen Weise der Engeldarstellung, in jener schon erwähnten Rigaer Predigt des Jahres 1766. (M 2).

Man muß bedenken, daß Herder predigt. So interessant auch die Gründe sind, durch die er zu einer Ablehnung des herkömmlichen Teufelsbildes gezwungen wird (pädagogische, theologische, volkserzieherische Gründe vor allem, s. S 32, 353, so darf man ihnen ikonologisch nicht allzu viel Wert beilegen. Es sind Argumente, die wirkungsvoll in eine Predigt passen, für Herder gewiß auch maßgebend waren (zumal in seiner Jugend, vor der Pariser Reise!), aber doch wohl nicht alle Gründe seiner Haltung erschöpfen, zumal der, die er in späteren Jahren gehabt haben wird (vgl. M 18).

Immerhin: auch der Teufel hat „geistige Bedeutung". Und man soll „Geister", gute und böse, eben nicht in „verkleinernden" und „abentheuerlichen" Gestalten darstellen.

Das eigentliche Problem, Geist überhaupt durch irdische Form zu offenbaren, wird Herder erst später in der Frage der Gottesdarstellung beschäftigen.

Die Darstellung Gottes.

Herders ikonologische Bemühungen begannen, wie wir gesehen haben, mit dem Problem der Engel- und Teufeldarstellung. Sie setzen sich fort in den Bemühungen, Wege zu weisen für eine würdige Darstellung Gottes. Diese nehmen fortan den größten Raum innerhalb der ikonologischen Arbeit Herders ein, ja, man kann sagen, daß in ihnen das Zentralproblem, um das das Herdersche ikonologische Denken kreist, nämlich die Darstellung der Idee durch die Materie, enthalten ist.

Auch hier wird man den Enfluß Klopstocks spüren können, wenn man jene Worte Klopstocks im „Nordischen Aufseher" S. 362 liest, wo er sagt: „Es ist eine der sonderbarsten Contraste, daß wir, die wir keinen Engel vorzustellen wissen; uns doch unterstehen, Gott den Vater zu malen. Es gehört zwar nicht eigentlich hierher zu bemerken, daß dies auch der größte Künstler niemals unternehmen sollte; unterdeß kann ich doch nicht unterlassen zu sagen, daß es beynahe wider die Religion ist, dieß zu thun, und ausser dem unmöglich ist, dieser Vorstellung nicht völlig zu unterliegen."

Die ersten Gedanken also über eine Darstellung Gottes äußert Herder 1768 (s. M 3.) in der Kontroverse gegen Klotz.

Noch 1766 in der großen Rigaer Engelspredigt hatte Herder verächtlich von den Engeln gesprochen, die im „Weiberputze mit Stralen um den Kopf" herumfliegen. (M 2).

Zwei Jahre später sagt er (M 3) vom Strahlenglanz um das Haupt Gottes, er tue als „Kreisbogen freilich nichts, aber wenn sich nur seitwärts einige rückbleibende Stralen verlieren: so sehe ich nicht, wie diese hinderlich wären."

Es ist nicht ganz einzusehen, warum Herder den Kreisbogen ablehnt, dagegen die „seitwärts rückbleibenden" Strahlen anerkennt. Mag sein, daß ihm der Kreisbogen eine zu geringe Symbolkraft zu haben schien, daß er das Leuchten des göttlichen Hauptes zu wenig ausdrückte, vielleicht auch, daß er ihm als Teller oder Reif zu grob, zu sinnlich, zu „gothisch" erschien.

Stellen wir fest: der Kreisbogen wird abgelehnt, die Strahlen dürfen bleiben. Wie wird das begründet? „Bei Gestalten der Heiligen sind sie eine einmal angenommene Symbole, und der Gestalt Gottes, (wenn Gott anders Menschlich gestaltet werden soll,) ein Zeichen der Majestät", und zur Bekräftigung werden Vergil und die biblischen Dichter angeführt (M 3). Eine resignierende Begründung—: es ist nun einmal so! Wenn man schon Gott als Menschen darstellt, so mag man ihm auch ruhig Strahlen um den Kopf geben. Ganz abgesehen davon, daß Herder ja der Meinung war, die Bibel habe der Kunst „keine Bildergallerie liefern wollen." (M 3).

All diese schwankenden und resignierten, nicht ganz zu Ende gedachten und begründeten Erwägungen stellt Herder dann durch den Satz: „Diesen*) kann der Dichter innerhalb der Grenzen seiner Kunst . . . bescheiden folgen . . ." (M 3) in Frage. Plötzlich soll alles Vorhergehende nicht vom bildenden, sondern vom redenden Künstler gesagt sein. Wie dieser z. B. die „seitwärts rückbleibenden Stralen" darstellen soll, ist nicht ganz klar. Herders Stil streift hier das gedanklich Fahrlässige. Er kann jederzeit sagen: Ich habe ja den Dichter, bzw. den Künstler gemeint! Man erkennt an diesem Beispiel die Schwierigkeiten, hinter Herders eigentliche ikonologische Meinung zu kommen; wobei man genötigt ist, Unklares auch als unklar zu bezeichnen und darzustellen und darf nicht versuchen, Herdersche Unklarheiten bessern und klären zu wollen.

Die Darstellung Gottes mit Flügeln (M 3) wird rundweg abgelehnt. Flügel vertragen sich nicht mit der „Idee des Allgegenwärtigen". Dagegen meint Herder, daß die Darstellung Gottes als Greis „noch eine leidliche Allegorie von ihm, dem ewigen Vater" gäbe. Man sieht, wie subjektiv Herder hier in der Hitze des Kampfes urteilt. Es ist doch, objektiv geurteilt, eine Allegorie so

*) Nämlich den biblischen Dichtern.

unleidlich wie die andere. Ein Ewiger kann nicht alt werden und ein Allgegenwärtiger nicht fliegen. Worauf es ankommt: für Herder hat das Gottesbild noch eine umfassende Allegorie seiner theologisch feststehenden Eigenschaften zu sein.

Auch eine Darstellung Gottes im „Donnerwagen" (M 3) wird abgelehnt, und, da uns Herder im folgenden weniger die Ergebnisse seines Denkens als dieses Denken selbst vorführt, ist es interessant zu sehen, wie Herder zur Ablehnung des „Donnerwagens" kommt. Nach einer Bemerkung über die „Donnerpferde" der Juden und Aegypter fragt Herder zunächst: „Warum sollte also der Christliche Künstler nicht diese Bildung der verschwisterten griechischen Vorstellungsart ablernen? warum sollte er nicht auch den w a h r e n Gott wie einen donnernden Jupiter bilden . . .?"

Er stellt sich zunächst auf den Standpunkt seines Gegners, bemerkt aber gleich — und das ist ja ein Ausfluß der einzigartigen und genialen Entdeckung Herders von der Eigenartung der Völker und Zeiten: „Der Begrif der Gottheit, der jetzt . . . den Gemüthern der Menschen beiwohnet, ist erhabner und gereinigter, als daß er ein solches Bild ertrüge."

Auf das „jetzt" kommt es an. Jede Zeit, das weiß Herder, hat ihren Gott. Er deutet auch an, daß jedes Volk seinen Gott hat: „In den sinnlichen Zeiten der Jüdischen Dichter war «furchtbare Macht» gleichsam der Hauptanblick, mit dem man sich den Herrn dachte . . ."

Was für andere Zeiten, was für frühe Stufen des menschlichen Geistes galt, gilt nicht mehr für unsere Zeit, gilt nicht für das Christentum, welches von Gott als „dem vollkommensten, weisesten, gütigsten Wesen, dem Vater, und unsichtbaren Erhalter der Welt" spricht. Man zeige Gott so oder gar nicht. Damit hat Herder zunächst negativ gezeigt, wie man Gott nicht darstellen soll. Die positive Anweisung, Gott als den vollkommenen, weisen, gütigen Welterhalter zu zeigen, bleibt noch im Allgmeinen stecken. Ein Künstler könnte allein mit dieser Anweisung wenig anfangen.

Die Vorstellung vom Donnerwagen Gottes ist ein prophetisches Bild des alten Testaments. Es ist nicht nur zeitgebunden, es ist auch ein Bild der Sprache und nicht der sinnlichen Darstellung. Echt Herderisch: auch jede Kunst ihre eigene Art! „Der Künstler*) unsrer Zeit thäte . . . Unrecht, wenn er sich . . . mit biblischen Vorstellungen, rechtfertigen wollte . . ."

Aber die Alten haben doch ihren höchsten Gott auch „Donnerfahrend" abgebildet! Ein Einwand, der im 18. Jahrhundert, im Zeitalter Winckelmanns, ein schweres Gewicht hatte! Ja, sagt

*) „Künstler" ist bei Herder fast immer der bildende Künstler. Insofern rechtfertigt sich der Gegensatz zum „Dichter".

Herder, das war eben auch Jupiter und nicht unser Gott! Die Griechen hatten recht, ihn so zu bilden — wir nicht.

Und dann noch zwei eigenartige Gedanken (M 3):

1. Man kann kein Bild ansehen, auf dem Gott für alle Zeiten durch den Himmel fährt. Ein Einwand, der das Wesen der bildenden Kunst betrifft. Diese arbeitet eben „für Einen ewigen Anblick." Herder hat den Gedanken nicht weitergeführt, sondern ihn in der kraftvollen, polemischen Spitze vom „zornigen Fuhrmann" enden lassen. Hätte er ihn konsequent zu Ende gedacht, er wäre wohl überhaupt zur Ablehnung der Darstellung Gottes durch die bildende Kunst gekommen.

2. Das Pferd war einst ein edles Tier und „Pferdeverrichtungen sehr edle Handthierungen". Bei uns ist es nicht mehr so, also lasse der Künstler „den Klotzischen Einfall immer lieber wieder verunglücken." Herder denkt historisch.

Also so soll Gott nicht gebildet werden, nicht mit dem Kreisbogen ums Haupt, nicht mit Flügeln, nicht auf dem Donnerwagen!

Wie aber soll er nun gebildet werden? Ein großartiger Monolog Herders folgt auf den Dialog mit Klotz, großartig in seiner Ehrlichkeit und Unmittelbarkeit. Herder grübelt vor unseren Augen.

Der Monolog beginnt mit dem überraschenden Geständnis: „Ueberhaupt weiß ich noch keinen Durchweg, um zwischen den höchsten Forderungen der Religion und der Kunst mit einer Bildung Gottes, insonderheit für sich selbst, durchzukommen."

Da ist es, das ikonologische Hauptproblem: „Die Religion zeigt mir den Vollkommensten, den Allgenugsamen, den Geist: die Kunst bildet Körper, Geister geben keine Figur, das Vollkommenste hat kein Bild." Die Bibel hilft nicht weiter. Spricht sie schon von Gottes Händen und Füßen, so ist das 1. symbolisch gemeint („. . . in weitem Verstande der Alten also, Allegorie . . .") und 2. ein poetisches Bild, ein Bild der Sprache.

Könnte ein Künstler die Glieder Gottes auch so darstellen, daß sie nicht als Glieder eines Uebermenschen, sondern als die Symbole der Macht, des Geistes, der Ruhe und Tätigkeit eines Ueberwesens erschienen, er hätte die Erlaubnis, wie es die Propheten in bildlicher Rede taten, auch Gott in sinnlicher Darstellung mit Händen und Füßen zu bilden.

Herder sieht: das geht nicht. Man kann „den Geist nicht malen und bilden". Die poetischen Symbole der Bibel helfen nicht weiter.

Überhaupt sind „Foderung der Religion und Bedürfniß der Kunst" Gegensätze. Im Grunde kann die Kunst kein Gottesbild liefern. Gott wird in der Kunst immer als Mensch erscheinen. Noch eine Spitze gegen Klotz: dann soll sie ihn wenigstens nicht als Postillon bilden! Und Herder läßt resigniert die ergebnislose

Betrachtung fallen: „«Wie wolltet ihr mich bilden? und wem wolltet ihr mich vergleichen?» spricht Jehovah."

Noch im gleichen Jahre (1768) nimmt Herder diese Gedankengänge sozusagen im Vorübergehen auf. (M 4). Der gleiche resignierende Ton: „über eine Dreifaltigkeit unter dem Bilde eines dreiköpfichten Janus lachen, ist leicht, sehr leicht; aber ein beßeres Bild der Dreifaltigkeit angeben ... wäre schwerer, ja unmöglich ..." Wo die christliche Religion noch Sinnliches duldet, meint Herder, da ist sie orientalisch. „Unser Gott ist ganz über das Sinnliche der Kunst erhaben." Die üblichen Darstellungen Gottes sind völlig unzulänglich. Herder fordert ja noch eine gemalte Theologie. Die muß natürlich unbefriedigend ausfallen. Der „göttliche Greis" und die „himmlische Taube sind nicht gnugthuend: der Triangel blos eine tropische Symbole: die Glorie mit dem heiligen Namen nichts als eine Epistolische Hieroglyphe ..." Der Weisheit vorletzter Schluß: „... die Wirksamkeit unsrer Gottheit ist nicht bildsam ..."

Zu wünschen wäre ein Mann, der sich eine neue Ikonologie ausdächte, die den Künstler nicht blos vor „unwürdigen Vorstellungen" bewahrt, sondern ihn mit würdigen Bildern versieht. Die handwerklich aufzählende unphilosophische konservative Malertheologie des Abbé Méry reicht noch nicht aus.

1768: Herder sucht den theologisch interessierten Philosophen, der gedanklich einwandfreie Bilder malt.

1773: Langsam, mehr zu erraten als zu erkennen, vollzieht sich eine Wandlung (M 10). Zwar werden Maler, die wie Raphael, Gottes Schöpfertätigkeit nach dem biblischen Bericht in jedem Tagewerk einzeln vorstellen, verurteilt. Noch wendet sich Herder gegen die Darstellung Gottes als Mensch. Gott ist kein „grauer Greis", kein „langsam ermatteter Arbeiter". Aber schon ahnt Herder, daß es vielleicht nicht so sehr darauf ankommt, einen dogmatisch und rational einwandfreien Gott darzustellen, ihn gleichsam statt mit Worten durch Bilder zu demonstrieren, sondern daß die religiöse Kunst in diesem Fall ein G e f ü h l der Größe und Herrlichkeit Gottes*), und nicht eine exakte V o r s t e l l u n g, zu geben hat. In einer Anmerkung zu dem zitierten Abschnitt M 10 sagt er sogar (S 6, 264 Anm. b): „Bei einigen Klaude-Lorrains glaube ich, müste man ausrufen: siehe da hebt und webt sich Himmelsweite, von Aurora gesponnen.

Ich fühl, ich fühl es, wie da Schöpfung lebt!
Dort Morgen! ich erwach'! hier Othem Gottes, webt
Und lichtet meine Stirn, wie dort sich Himmel hebt —"

Ja, er versteigt sich sogar, 5 Jahre nach den „Kritischen Wäldern" dazu (M 11) in begeisterter, hymnischer Sprache den

*) Vor allem in der Natur!

Künstlern das Bild des Menschen als Abbild Gottes zur Nachschaffung zu empfehlen. Leider ist dieser ganze Abschnitt (S 6, 320 ff), den ich nur im Auszuge wiedergegeben habe, in einem derart hymnisch trunkenen Ton abgefaßt, daß man hier an poetische Aufrufe und nicht an exakte ikonologische Anweisungen zu denken hat. Zweifellos aber ist gegen die Auffassung von der Möglichkeit und Art einer Gottesdarstellung, wie sie Herder noch 1768 hatte, eine Wandlung eingetreten.

Erst 1795, also 22 Jahre später, nimmt Herder das Thema wieder auf, aber nun sprachlich und gedanklich in der würdigen Klarheit und Bescheidenheit des Alters. Herder denkt an die großen Maler der Renaissance, wenn er (M 18) sagt: „. . . die Idee des ewigen Vaters fand noch mehrere Schwierigkeiten . . ." Aber — ein Blick in die Zukunft: „Der Ideenbildende Geist ist nicht ausgestorben und kann nicht aussterben; in den griechischen Kunstwerken ist ein ewiger Same zu seiner Neubelebung." Darauf kommt es ihm, auch in der Gottesdarstellung an, eine künstlerische Idee Gottes zu finden und sie nach Maßgabe antiker Kunst zu verwirklichen.

Gewiß (M 19): „Das Unermeßliche hat kein Maas; das Unendliche hat keinen Ausdruck."

Soll man darum schweigen? Nein, ob man es gleich müßte! Man soll in den Grenzen einer Kunst sagen, was gesagt werden kann. Einfalt und Wahrheit sind der Ausdruck der Religion.

Die letzte Äußerung zum Problem der Gottesdarstellung dürfen wir in M 22 erkennen. 1798 schreibt Herder diese klaren und festen Worte hin. Genau 30 Jahre früher hatte es geheißen: „überhaupt weiß ich noch keinen Durchweg, um zwischen den höchsten Forderungen der Religion und der Kunst mit einer Bildung Gottes, insonderheit für sich selbst, mit Gnugthuung meiner selbst, durchzukommen." Jetzt hat Herder diesen Durchweg gefunden. Ihm ist philosophisch vollkommen klar, daß jedes Bild Gottes ein Idol ist. Wir haben die Idee Gottes in uns zu finden. „Dem Gemüth, das ihrer fähig und zu ihr gebildet ist, kann und muß sie *in Allem* erscheinen." (S 21, 239).

Also dürfen wir nach M 18, 19 ergänzen, auch in den Kunstwerken, die Gott nicht fassen wollen, sondern in ihren Maßen und und ihren Grenzen vom Unaussprechlichen schweigen und reden. Was sich in dieser Altersanschauung Herders dokumentiert, ist reife, klassische Geisteshaltung, ist die „Ehrfurcht vor dem Unendlichen", dem man auf mancherlei Weise dienen mag.

Die Darstellung Christi.

Die christliche Ikonologie war kein Hauptanliegen Herders. Nur im Vorbeigehen beschäftigte sie ihn hie und da. Aber daß in den wenigen, meist achtlos hingeworfenen Äußerungen so viel richtige Beobachtung, so ein blitzartig geistvolles Erfassen des jeweiligen Kernproblems steckt, das ist ein großartiger Beweis Herderscher Genialität.

Am bezeichnendsten ist hier wohl seine Meinung über die Darstellung Christi. Nur drei flüchtige Äußerungen! Aber wie treffend ist in ihnen die Schwierigkeit einer Darstellung des Erlösers gekennzeichnet.

1768 bemerkt Herder einmal gegen Klotz (M 3), der nichts dagegen hatte, Christus wie den Apoll von Belvedere zu bilden: „Der Vatikanische Apollo wenigstens scheint nicht dem Charakter des Erlösers dem Hauptanblicke nach, und in der Bestimmung seines Lebens zu entsprechen, sonst —". Hier bricht die Bemerkung ab; aber das Wesentliche ist auch gesagt. Apoll ist Apoll, Christus ist Christus. Das Wesen beider ist grundverschieden, also kann ich nicht Apoll als Christus und Christus als Apoll darstellen.

Die Darstellung hat das W e s e n des Dargestellten auszudrücken. Und da eben Christus auch Mensch war, geht das an sich. Aber hierin liegt auch die Schwierigkeit.

Acht Jahre später (1776) spricht Herder in der unter M 14 aufgeführten Bemerkung von dieser Schwierigkeit. Christus ist einerseits der erhabene himmlische König, andererseits der demütige Mensch. Wie soll man beides zum Ausdruck bringen? Herder begnügt sich damit, diese Schwierigkeit aufzuweisen, meint aber offenbar, daß beide Züge des Christuswesens in der Darstellung vereinbar seien. Lavater soll den Weg weisen. In der Tat haben ein Jahrhundert später Maler wie Uhde, Gebhardt, Steinhausen, danach Corinth und manche Expressionisten versucht, die „verschattete Gottheit in der Knechtsgestalt" zu sehen.

Und in hohem Alter (1795) wie zu manchem der eben angeführten Künstler gesprochen, warnt Herder (M 18) vor dem möglichen Extrem gegenüber der allgemein üblichen Christusdarstellung: „. . . nämlich daß die göttliche Menschheit des Erlösers der Menschen nicht zugleich Niedrigkeit würde."

Die Darstellung der Maria.

Man mag sich wundern, daß der protestantische Generalsuperintendent Herder unter den wenigen Äußerungen über die christliche Ikonologie verhältnismäßig so oft der Mariendarstellung,

wenn auch meist in sehr verschleierter Form, gedacht hat. Es mag aus seiner Verehrung für die großen Maler der Renaissance stammen.

1766 will Herder noch einen Beitrag zu Lavaters „Physiognomischen Fragmenten" liefern. Auf einem Zettel (S 9, XIV) finden wir das unter M 15 Wiedergegebene. So empfand Herder den Mariencharakter: innerliche Vollendung („Reines Herzens" — „Licht des Morgensterns, Himmelsglanz einer Erstandenen" im Blick — „die hohe . . . weise . . . viel sagende Stirn") und äußere Bescheidenheit („still hinblickendes Auge" — „Bescheidenheit und Demuth" — „sanfter, blöder Zephyrtritt" — „schweigend"). So ist wohl die Gräfin Maria zu Bückeburg gewesen, die auf Herder einen so tiefen Eindruck machte (S 9, XIV).

Auch hier wird wie bei der Christusdarstellung leise an das Problem der doppelten (göttlichen und menschlichen) Wesenheit gerührt (vgl. den letzten Satz unseres Zitats M 15!).

Selbstverständlich — und das muß immer wieder betont werden — hat Herder hier wie bei den meisten seiner angeführten Äußerungen nicht im geringsten an eine ikonologische Auswertung gedacht oder selbst ikonologische Absichten gehabt.

Diese Absichten sind unsere Konstruktion; so hätte Herder vielleicht die Mariendarstellung gefordert!

Erst in hohem Alter (1794/95) nimmt Herder das Marien-Thema wieder auf. Nun ohne Schwärmerei, in der würdigen und doch anmutigen Klarheit seines Altersstils.

Er versucht (M 18) den „Marien-Charakter" zu definieren. Er erkennt, daß hier vier wesentliche Züge zu einem Bilde zusammenfließen müssen: 1. Die Mutter. 2. Die Jungfrau. 3. Die Himmelskönigin. 4. Die demütige Magd. Ja, im Bilde der Mutter finden sich wieder zwei wichtige Züge: 1. Die „selige Mutter". 2. Die „gebeugte Schmerzensmutter".

Herder erkennt als wesentlichsten Zug die „christliche Unbefangenheit". „Jene Glorreiche selbst, die, das Kind im Arm, über den Wolken schwebt . . . ist in einer sanften Verwunderung über die Hoheit, die ihr zu Theil wird." Ob Herder hier an die Sixtina gedacht hat? Jedenfalls hat nach seinem Empfinden Raphael das Problem der Mariendarstellung in der Abbildung „sehr innig gedachter und rein idealisiereter" „Landmädchen" am besten gelöst.

Im Winter 1799/1800 spricht er (in M 24) noch einmal davon: „Giebt es eine sittlichere Grazie als im Gemählde der mütterlichen Liebe, verschmolzen mit jungfräulicher Unschuld?", so wie er drei Jahre vorher bei Gelegenheit der Heiligen auch von „jungfräulicher Andacht", von „Mutter- und Kindessinn" gesprochen hatte (M 20).

Man kann, glaube ich, mit Sicherheit annehmen, daß das Marienbild, zumal der Renaissancemaler, eine der liebsten Vor-

stellungen christlicher Kunst für Herder gewesen ist, wie er denn auch auf seiner Italienreise nie vergißt, die Besichtigung einer (etwa Raphaelschen) Madonna nach Hause zu berichten. (Herders Reise nach Italien . . . Briefwechsel mit seiner Gattin . . . Hsg. v. H. Düntzer und F. G. von Herder. Gießen 1859. S. z. B. S. 63, 79 f., 80, 82.)

Die Darstellung der Heiligen.

Zwischen die Entstehungszeiten der beiden wesentlichsten Äußerungen Herders über die Ikonologie der Heiligen fällt ein Zeitraum von 27 Jahren, 1769—1796.

Der junge Herder urteilt grob, überschwänglich und nur das Negative betonend. („Die häßliche und eckelhafte Bildsäule . . . wird mir wiederlich . . . ich fühle . . . eine Art innerlicher Zerstörung meiner Natur. Ich grause wie in der Finsterniß . . ." M 6.)

Herder steht 1769, als er diese Bartholomäusstatue bespricht, noch ganz unter dem Einfluß der Leute, die er ein wenig später erwähnt, nämlich „Winkelmanns, Caylus, Webbs, Hagedorns, Lessings" (S 4, 69). Er hat offenbar eine gotische Bildsäule vor Augen. Vgl. dazu auch „Zu M 6". Herders Stellung zur Gotik hat von jauchzender Anerkennung bis zu bitterer Ablehnung alle Extreme und viele verschiedene Stadien durchlaufen. Das erste Mal, wo er das Wort „Gothisch" erwähnt, geschieht es in einer Elegie des Sechzehnjährigen (S 29, 231):

„— St! jener Moder
lispelt Antwort und schweigt —
und auf sterbenden Gipfeln ewger Ulmen
wandelt, hörts! der Sturm
der von sinkenden Ritterlichen Trümmern
meinen Tempel heran
steigt, in dem Gespenster der neuen Todten
vor dem Altar weihn.
Kaum sieht Hekate selbst durch alte Fenster
ihren Gelübden zu
und vom Gothisch gehörnten Thurme seufzen
Eulen halbes Ach! — "

Die Umgebung des Wortes „Gothisch" in dieser Elegie (Moder, Trümmer, Gespenster) zeigt am besten, was der junge Herder beim Worte „Gothisch" fühlte. Wir können gar nicht verstehen, wie dieser Mann den jungen Goethe später derart für das Straßburger Münster begeistern konnte, jenes prophetische und seiner Zeit weit vorgreifende Fragment „Vom gothischen Geschmack"*) schreiben konnte, sozusagen in einem Atemzuge

*) S 32, 29 ff.

begeistert von „dem erhabenen Gothischen Gebäude" (der deutschen Sprache; S 1, 376) und verächtlich von dem „Gothischen Ritter- und Riesengeschmack" (S 1, 226) reden konnte.

Es ist hier nicht der Ort, auf die eigentümlich zwiespältige Haltung Herders zur Gotik einzugehen, die bisher m. W. noch nicht eindringend untersucht worden ist. Bis ins hohe Alter („Freimäurergespräche", S 24) beschäftigt ihn das Problem der Gotik, und zwar so stark, daß sich extreme Äußerungen finden von dem geschmackverderbenden Christentum (S 5, 632 f.) bis zu der Behauptung, die christliche Kunst, gerade die gotische, habe ihr Recht, das „Recht alten nordischen Geschmacks" (S 32, 30). Die „engen Schnürbrüste sind ein Rest von Gothischer Pracht . . ., die kleinen Stelzenfüße ein Rest von Gothischer Zucht . . ." (S 8, 151) oder „Unser jetzige Musikalische Poesienbau — welch ein Gothisches Gebäude! Wie fallen die Massen auseinander? Wo Verflössung? Übergang? . . . Wo der feine Mittelpunkt . . .?" (S 5, 206). Das sind zwei beliebig herausgegriffene Äußerungen über den Begriff des „Gothischen", es gibt viele derart. Ihnen gegenüber stehen dann aber Aussprüche wie: „Die dunkle Pracht der Ceremonien, die hohe Andacht des katholischen Gesanges, Klöster und Altäre ... alles ohne Zweifel trug bei, den Eindruck in etwas harte Gemüther desto tiefer, stärker, rührender zu machen . . ." oder: „. . . diesen Gothen konnte ... der Anblick der Statuen*) mit Recht sehr widrig seyn . . ." oder „Eine Geschichte der Künste des mittleren Alters, insonderheit der sogenannten gothischen Baukunst, in ihren verschiedenen Perioden müßte ein lesenswürdiges Werk seyn . . ." Von dieser Baukunst spricht er einmal als von „kühnster und zierlichster Gothischer Baukunst . . .!" (S 14, 488 f.)

Ja, wir kennen sogar eine Stelle, wo der eben aufgewiesene Widerspruch ganz rein zum Ausdruck kommt; S 5, 522: Herder spricht von der katholischen Kirche des Mittelalters: „— ungeheures Gothisches Gebäude! überladen, drückend, finster, Geschmacklos — die Erde scheint unter ihm zu sinken — aber wie groß! reich! überdacht! mächtig! —" Sicher hat Herder bei diesen bildhaften Worten innerlich einen Dom geschaut und nicht so sehr, wie er sofort verteidigend sagt, das Abstraktum gemeint: „— ich rede von einem Historischen Eräugniße!"

Eine besondere Schwierigkeit liegt eben auch darin, daß Herder das Wort „Gothisch" nicht nur, wie wir es heute tun, auf den Kunst- und (allenfalls) Lebensstil einer zeitlich ziemlich begrenzten Epoche der Vergangenheit anwendet, sondern auch auf den Kunst- und Lebensstil seiner Zeit, auch überhaupt vom Stil losgelöst, oder wiederum als Adjektiv, das den Goten, diesem Volksstamme, allein gebührt.

---

*) Der griechischen Statuen.

Wenn Goethe 1775 von sich bekennt, er habe „unter die Rubrik Gothisch ... alle synonimische Mißverständnisse, die ... von unbestimmtem, ungeordnetem, unnatürlichem, zusammengestoppeltem, aufgeflicktem, überladenem ... durch den Kopf gezogen waren"*), aufgehäuft, so bezeichnet er damit die eine Grundstimmung, die in der Stellung Herders zur Gotik sichtbar wird; denn die absprechenden und geringschätzigen Äußerungen Herders über die Gotik überwiegen bei weitem die anerkennenden und freundlichen. Herder war mit den Ägyptern ein Ägypter, mit den Griechen ein Grieche, mit den Menschen des frühen Mittelalters — ein Mensch des aufgeklärten 18. Jahrhunderts**). Aber ein genialer Mensch, der in großartigen Visionen (wie dem Fragment „Vom gothischen Geschmack") und tiefsinnigen Spekulationen die Grenzen seiner Zeit durchbrach. „Wäre Deutschland blos von der Hand der Zeit, an dem Faden seiner eigenen Kultur fortgeleitet, unstreitig wäre unsere Denkart arm, eingeschränkt; aber unserem Boden treu, ein Urbild ihrer selbst (S 1, 367) ... Wir haben nun einmal durch das Geschick alle Kultur von Griechenland, und ein Griechischer Tempel muß uns ja über eine Gothische Kirche ... gelten." (S 2, 118.)

Ich hielt diese Abschweifung für notwendig, um unser Zitat (M 6) zur Heiligendarstellung in das rechte Licht zu setzen. Herder, der junge Herder, sagt uns hier wie bei der Engelsdarstellung zunächst nur, wie es nicht sein soll.

Der alte Herder hat die italienische Reise und die Besichtigung vieler Heiligenbilder, vor allem der Renaissancemaler, hinter sich. Konnte er 27 Jahre früher nur sagen, was ihm nicht gefiel, so weiß er jetzt den Zauber der Renaissancebilder (der Heiligenbilder vor allem) in prächtig treffenden Worten zu erfassen: „... geistige Anmuth und Seelengröße, ... transscendente Erhabenheit und Hingebung, ... reine Abgezogenheit und Ehrfurchtgebietende Würde, ... jungfräuliche Andacht, ... Mutter- und Kindessinn, ... Engelsgefühl ..." (M 20).

So liebt Herder die Heiligen. Und ein Maler seiner Zeit hätte diese (gewiß nicht als solche gedachten) Zeilen wohl als eine Anweisung zur Heiligendarstellung verwenden können.

Wie die Legende***) für Herder aufgehört hat, ein dummes Märchen zu sein, so die Kunst der Alten, die höchste und beste zu sein. Die höchste Kunst ist die christliche der Renaissancekunst, sie war in den Werken der Alten schon enthalten als „geistige Knospe, sie hat sich aufgethan in vielen Gestalten und Formen." (M 20.)

*) „Von deutscher Art und Kunst". Siehe Bücherverzeichnis; S. 87.

**) Wobei man ihm Unkenntnis zu gute halten muß. (Der gotische Stil stamme aus Asien! In „Vom gothischen Geschmack"!)

***) Siehe: „Über die Legende", S 16, 387 ff., S 16, 396: „Um also auch nur die Werke der neueren Kunst ... zu verstehen, kann und darf uns die Legende nicht fremde bleiben."

Die Darstellung von Himmel und Hölle.

Ikonologisch hat sich Herder nur einmal zur Darstellung von Himmel und Hölle geäußert, und zwar in seiner Jugend, noch in Riga in jener schon häufiger zitierten Michaelistagpredigt. (S. „Zu M 2".)

Von diesen Äußerungen gilt, was ich über die der gleichen Predigt entnommenen Äußerungen zur Teufelsdarstellung gesagt habe. Sie sind theologischer, pädagogischer und volkserzieherischer Art, rein negativ und natürlich ohne alle ikonologische Absicht (M 2).

Der Himmel ist so wenig wie die Hölle ein Raum, dort sind keine „irdischen Vergnügen", hier kein „Feuer" und „Satan". „Laßet uns nicht Himmel und Hölle mit so kindischen Farben mahlen, daß jener beinahe ein Ball, und diese eine Feuerhöhle wird." (M 2.) Vor allem Kindern sollten keine solchen Wahn- und Schreckbilder übermittelt werden.

Himmel und Hölle sind sinnliche Umschreibungen unsinnlicher Seelenzustände — als solche nicht darstellbar. „Der größte Satan ist in deinem Busen." (S 32, 367.) Es ist in der Ikonologie noch die rationalistische Bildersturmepoche in Herders Leben.

Die Ironie aber will's, daß Herder seine rauschende Predigt mit so glühenden Bildern (wenn auch Bildern der Sprache!) schließt, daß alles Vorhergehende zumindest psychologisch zunichte wird. Wenn der Mensch stirbt, kommt ein „Seraph . . . ihm entgegen, um seine brennende Zunge mit einem Tropfen himmlischer Wollust zu tränken, seinem brechenden Auge Gott und den Himmel zu zeigen" und „seinem gebrochnen Ohre das Triumphslied des Himmels vorzusingen." (S 32, 373.)

Die Darstellung des Todes.

1774 und 1786 hat sich Herder mit der Frage der Todesdarstellung beschäftigt, zuerst in einem durch Lessings gleichnamige Schrift (S 5, 656) angeregten Aufsatz: „Wie die Alten den Tod gebildet?", dann in einer Bearbeitung und Erweiterung dieses Aufsatzes (s. „Zu M 16") in den „Zerstreuten Blättern". Da ist dann aus dem Aufsatz eine kleine Schrift geworden, die die Überschrift des Aufsatzes behalten hat und den Untertitel führt: „Ein Nachtrag zu Leßings Abhandlung desselben Titels und Inhalts." (S 15, 429.)

Man sieht: es handelt sich darum, wie die A l t e n den Tod gebildet, allenfalls interessiert noch, wie unser „plebejes Todesbild" (M 16) entstanden ist. Sollten wir wirklich noch etwas Ikonologisches finden, so kann es tatsächlich nur unbeabsichtigt und eigentlich gegen den Zweck der Abhandlungen entstanden sein.

Betrachten wir den ersten Aufsatz (M 12): Nach einer merkwürdigen Entwicklungsgeschichte des Gerippes als Todessymbol, gibt Herder seiner Entrüstung über den Knochenmann beredten Ausdruck. Diese Kritik ist uns wertvoll, denn aus ihr erkennen wir zumindest das Negative, d.h. diejenige Art der Todesdarstellung, die Herder nicht gewollt hat und die Gründe seiner Ablehnung.

1. In dem Bilde des Knochenmannes sind mehrere Symbole vermischt. Die Sense ist das Symbol der Zeit. Also ist die Sanduhr überflüssig. Wobei Herder im Eifer nicht merkt, daß die Sense ja gar nicht Symbol der Zeit, sondern des Endes, der Vergänglichkeit sein soll. Er stellt das aber in der Umarbeitung (M 16) später teilweise richtig. Ein dürres „hohlleibiges" Gerippe kann überdies nicht „fressen und verschlingen".

Man sieht, es kommt, wie wir schon bei der Gottesdarstellung gesehen hatten, zunächst darauf an, das „richtige", gedanklich einwandfreie Symbol zu finden. Daß schließlich auch die religiöse Kunst dazu da ist, die Seele des Menschen zu bewegen, zu erheben, zu erschüttern, ist eine Erkenntnis, die, wenn vielleicht auch damals schon vorhanden, so doch stark im Theoretischen stecken geblieben ist und nicht wirksam wird; wesentlich ist noch immer das intellektuell einwandfreie Gleichnis, der gemalte Gedanke, die Allegorie.

Uns erscheint solch eine rationalistische Betrachtung religiöser Kunst heute absurd. Man muß aber bedenken, daß wir die befreiende Wirkung der Romantik hinter uns haben und dem Intellekt seine Aufgaben etwa in der Technik, Wirtschaft und Wissenschaft stellen und nicht mehr im Kunsterleben. Überdies war ja das 18. Jahrhundert vor der Empfindsamkeit, vor Sturm und Drang in seinem Weltgefühl unvorstellbar rationalistisch. Waren auch Gegenbewegungen, nicht zuletzt durch Herder selbst da, so ergriffen doch diese selbst in ihren Trägern zunächst nur einzelne Schichten und Gebiete des Bewußtseins. Der alte Rationalismus lebte weiter. Ihn völlig zu überwinden, konnte erst denen gelingen, die als eine neue Generation in nicht mehr rationalistische Lebensbedingungen des Staates, der Kunst, der Religion und des Geistes hineingeboren waren, die eben jene ersten neben anderen geschaffen hatten. Wir überwinden ja nie völlig, was uns einmal in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Bedenken wir ferner, daß das Lateinische immer noch in hohem Maße lebendige Sprache war, daß selbst den Mindergebildeten mythologische Vorstellungen und überhaupt die antike Götterwelt vertrauter war als uns, so erscheint uns Herders Entrüstung über eine Symbolmischung nicht mehr so unverständlich.

2. Hinzu kommt der Zug dieses Jahrhunderts (in dem der christliche Glaube sich lang langsam zersetzt), alles zum „Morali-

schen" kehren zu wollen, wobei das Wort „moralisch" allerdings nicht jenen Beiklang des Rückständigen und nüchtern Pedantischen hatte wie heute, sondern mehr dem „Ethischen" oder „Sittlichen" entsprach. Die Kunst aber vor allem hat „moralisch" zu sein.

Daß schon die Symbolsprache nicht richtig gebraucht wird, ist entsetzlich: „. . . elender, wenn sie dazu erfunden und gebraucht wird, wozu diese gebraucht werden! — zum Grausen des Pöbels . . ." (M 12).

Wir erkennen eine weitere ikonologische Ansicht Herders: Symbole haben nicht nur richtig zu sein, sondern auch in ihrer Darstellung moralisch zu wirken, wenigstens keinen Anstoß zu geben!

3. Sonderbar ist die einzige künstlerische Begründung für die Ablehnung des Knochenmannes. Der Knochenmann kann ja auf einem Leichenstein noch nicht einmal als Atlas oder Karyatide dienen, denn dazu ist er „zu dünn und hohl und krumm und abscheulich!" (M 12).

4. Obwohl Herder unbedingt für die intellektuelle Richtigkeit eines Symbols eintritt, wenig macht er, der humanistische Theologe, sich daraus, ob das Symbol auch biblisch korrekt sei. So meint er ironisch, schließlich sei es das Beste, Christus hätte uns selbst eine ordentliche Ikonologie des Todes hinterlassen.

Der zweite Aufsatz*) bringt uns für unsere Absicht keine neuen Erkenntnisse. Interessant aber ist, die Stilwandlung zu beobachten und die Klärung und geistige Durchdringung von Gedanken, die 12 Jahre lang geruht hatten.

Herder fügt hinzu, das Christentum habe uns eine neue Wahrheit gegeben, kein neues Vorbild für die Kunst. Eine Äußerung, die nicht mehr seiner rationalistischen Bilderfeindschaft entspringt, sondern jener im Alter mehr und mehr hervortretenden Auffassung, die ihm eine Kunst im Dienste der Religion überflüssig erscheinen ließ (s. M 21).

Von der Andacht.

Man erinnere sich dessen, was ich unter der „Darstellung der Heiligen" über Herders Stellung zur Gotik angedeutet hatte. 1768 heißt es: „. . . den ersten besten Griff in eine Münzensammlung Christlicher, und insonderheit der mitlern Barbarischen Mönchszeiten, und man wird von Gott und Belial, von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln, von Märtrern und Heiligen Bilder finden, nicht geschwind gnug zu überschlagen" (M 4). Immerhin wird als die noch „beste Vorstellung des Christenthums" die „betende Mine, die kniende Figur der Andacht" be-

*) M 16.

zeichnet. Diese Vorliebe für die „Figur der Andacht" bewahrt sich Herder sein ganzes Leben lang. Noch im hohen Alter spricht er begeistert von dem Engelsgefühl", „der sittlichen Grazie", „der jungfräulichen Andacht" und ähnlichem. 1768 aber hat er rein rationalistisch an dieser „knienden Figur der Andacht" auszusetzen, daß die wahre Andacht sich in die stille Kammer verzöge, daß eine Schaustellung der Gefühle Heuchelei sei, daß „die betende Mine" und „die kniende Figur der Andacht" überhaupt nicht „für einen ewigen, offnen Anblick der Kunst die beste" sei.

Wir sehen: hier gehen theologische und ästhetische Gründe durcheinander. Die ästhetischen Einwände gipfelten, dächte man konsequent weiter, schließlich schlechthin in der Ablehnung aller bildlichen Darstellung; denn das Wesen der Kunst ist eben der „Eine ewige Anblick" (M 3), wie es Herder schon etwas früher bei der Gottesdarstellung empfunden hatte. Hier wie dort — der Durchweg ist noch nicht gefunden.

Interessant ist die Unterscheidung, die Herder später zwischen der wahren „Andacht" und dem „Kirchengefühl" trifft. In mehreren großartigen und bewegten Schilderungen (M 7, vor allem M 8, s. auch „Zu M 8") wird das „Kirchengefühl" geschildert. Mir scheinen fraglos hinter diesen Schilderungen starke eigene Kindheitseindrücke Herders zu stehen*). Dem Menschen Herder, dessen Gemüt so viel Dunkles barg, aber dessen Bewußtsein ins Helle strebte, widerstrebte der „dunkle, abentheuerliche, nichtssagende Eindruck"**) gotischer Kirchenkunst, wenn er sich auch über seine Ursprünge klar ist.

Erst im Alter gewinnt er eine klare Haltung. Er findet in den Werken der Renaissancemaler eine Andacht, ein „Engelsgefühl", das diese Werke sogar über die der Alten erhebt (M 20). Mit anderen Worten — gerade die christliche „Vorstellung" der Andacht ist für den alten Herder etwas Wunderbares, das höchste vielleicht, was christliche Kunst überhaupt bieten kann, was sie von der Kunst der Alten abhebt und über sie erhebt — aber diese Andacht muß in hellenisierter (renaissancehafter) Form dargestellt werden. Eine Forderung, die z. B. Raphael Mengs***) (der ja für Herder immer einer der Größten seiner Zeit gewesen ist), wenn auch nicht als Forderung Herders, verwirklicht hat. Doch die Naivität der Renaissancemaler fehlte.

Herder wollte eine christliche Idee in hellenischem Gewande, ohne den Bruch klar zu sehen, der beide Welten trennt. „Die heilige Andacht" sollte das Gemüt zu einer Höhe erheben, in der etwa in der Gestalt des Engels Grazie und Demut ineinander verschmolzen sind (M 24).

*) Vgl. dazu H.
**) M 8.
***) Siehe S 33, 119 unter „Mengs".

Wir Nachgeborenen aber fragen uns, ob das immer möglich ist, Demut, die überzeugen soll, mit Grazie zu umkleiden.

Zusammenfassung.

Wenn wir im folgenden versuchen, Herders Stellung zur christlichen Ikonologie auf Grund unseres Materials, der Einzeluntersuchungen, sowie unter Einbeziehung der wenigen Äußerungen, die sich direkt auf das Verhältnis zwischen Religion (bzw. Kirche) und Kunst beziehen, in ihrer Gesamtheit darzustellen, so **tun wir dies — soweit das möglich ist — unter ausdrücklicher Nichtbeachtung seiner gesamten Weltanschauung und seines Verhältnisses zum Ganzen der Kunst überhaupt und dem der christlichen insbesondere. Diese auch zu** berücksichtigen und darzustellen, würde über den Rahmen unseres Themas und unserer Arbeit hinausgehen, welche ja nur gedacht ist als Beitrag zu einer umfassenden Darstellung eben dieser Dinge.

Herders erste Äußerungen zur christlichen Ikonologie aus dem Jahre 1766 betreffen die Darstellung der Engel, daneben auch die des Teufels, des Himmels und der Hölle (M 1, 2). Sie sind rein rationalistisch und aufklärerisch gestimmt, wesentlich negativ. So wie man es bisher getan hat, wird festgestellt, darf es nicht weitergehen. Aber wie das Neue aussehen soll, wird nicht gesagt. Theologische, pädagogische und volkserzieherische Gründe wiegen vor. Die übliche Kirchenkunst verwirrt in ihrer dinglichen Darstellung die von der Theologie geforderten abstrakten Vorstellungen, sie erzeugt Aberglauben und wirkt demoralisierend.

Ernsthaft philosophisch angefaßt wird das Problem erst zwei Jahre später 1768 in dem Streite mit Klotz (M 3). Aber da tauchen auch die Schwierigkeiten auf. Das Vorbild der alten Kunst hilft nicht weiter, denn der Gott der Alten war ein anderer als der des Christentums. Die Bibel liefert nur Bilder der Sprache und entstand zu anderen Zeiten und unter anderen Völkern. Das Wesen der Kunst widerspricht dem Wesen der Religion, insofern die Vorstellungen der Kunst dinglich, an Zeit und Raum gebunden, die der Religion aber abstrakt und transzendent sind. Wo ist der „Durchweg"? (M 3.) Herder findet noch keinen. Eine Darstellung der Gottheit mit den Mitteln der Kunst ist nicht möglich. Er sieht aber das Problem und fordert eine neue Ikonologie (M 4). Als einen Grundsatz dieser neuen Ikonologie könnte man jene Äußerung ansehen, daß die Kunst da, wo sie symbolisch sei, „dienend" sein müsse, eine „Helferin zu einem anderen Zwecke" (M 5).

Wurde bisher nur die „Richtigkeit" christlicher Kunst gefordert, so tritt im nächsten Jahre (1769) ein neuer Faktor hinzu, nämlich die Forderung nach der Schönheit kirchlicher Kunst als einer pädagogischen und in weiterem Sinne volkserzieherischen

Forderung (M 6—8). Herder, zu dessen Zeit der Durchschnittsmensch mit hoher Kunst in der Hauptsache wirklich nur in der Kirche zusammenkam, weiß um den Einfluß des Ästhetischen auf die Bildung des Menschen, auch da, wo das Schöne durch das Auge vermittelt wird.

Das Christentum schafft sich jeweils eine zu seiner jeweiligen Art gehörige Kunst (M 9), und es ist in der Tat eine merkwürdige Bestätigung dieser Lehre, wenn der vom Gedanken der Humanität herkommende Theolog Herder, nun auch ganz folgerichtig 1773 die Darstellung Gottes in der Form des idealisierten Menschen anpreist (M 11).

Die Gedankenkette wird 1774 unterbrochen durch Äußerungen über die Ikonologie des Todes (M 12), die rationalistisch die geschichtlich gewordene Darstellung ablehnen und erst 12 Jahre später (1786) von Herder wieder aufgenommen werden (M 16).

Aber „. . . so lange wir Menschen sind, wird Gottesdienst und Wort Gottes an äußern Mitteln, Werkzeugen und Kanälen kleben" (M 13). Der belebende Geist jedoch ist die Religion (1776).

War noch 1768 (M 3) nur negativ festgestellt worden, daß man Christus eben nicht als Apoll darstellen dürfe, so sieht Herder jetzt 1776 die eigentliche Schwierigkeit in der Christusdarstellung, nämlich bei der Darstellung den himmlischen und irdischen Charakter Christi zu vereinen (M 14). Die Vorliebe für den „Mariencharakter", die er nun bis an sein Ende hegt, wird merkbar (M 15). Auch hier deutet er ähnliche Schwierigkeiten wie bei der Christusdarstellung an.

Unterbrochen von einer nochmaligen Beschäftigung mit der Todesdarstellung im Jahre 1786 (M 16), die aber nichts eben Neues bringt, tritt jetzt bis zur italienischen Reise Herders (1788—89) und darüber hinaus jene große Pause in der Beschäftigung mit der Ikonologie ein, nach der er eine endgültige Stellung zur Ikonologie gefunden hat, die er von nun an (1795) mit geringen Abweichungen bis zu seinem Tode verkündet.

Die christliche Kunst hat für ihn ihren Gipfel in den Werken der Renaissancemaler erklommen. „Der Ausdruck, der der Religion geziemt, ist nicht Schwärmerei, sondern Einfalt und Wahrheit" (M 19), wie er sie in Italien in den Werken eben dieser Meister gefunden hatte. Christliches Gedankengut in hellenischer, klassischer, renaissancehafter Form! (M 18.) Herder ist sich aber der Grenzen aller Kunst wohl bewußt (M 19, 22, 23) und denkt mit zunehmendem Alter geringer von der Notwendigkeit religiöser Kunst (M 21), ohne sie jedoch zu verurteilen. Er hat den „Durchweg" gefunden. — —

Die Quellen der alten und mittelalterlichen christlichen Kunst waren vorzüglich:

1. Die Bibel in der eigenartigen und für die Kunst außerordentlich wichtigen und fruchtbaren Auffassung der Concordia veteris et novi testamenti. „Die gesamte Exegese des christlichen Altertums und des Mittelalters beruht auf dem Grundsatz, daß das Alte Testament die Ankündigung des Neuen und das Neue die Erklärung des Alten sei.“ (Karl Künstle: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1. Freiburg 1928. S. 31.)
2. Die Liturgie und das kirchliche Leben. (Künstle a. a. O. S. 115 f.)
3. Selbstverständlich auch die dogmatischen Anschauungen, die der intellektuelle Niederschlag eines felsenfesten Glaubens waren, den alle teilten. Man konnte sich schließlich nur um die Richtigkeit, Exaktheit und Vollständigkeit eines Dogmas, einer Sentenz als eines intellektuellen Gebildes streiten, nicht aber um den Glauben. Zudem klafften ja auch noch keine Lücken zwischen Bibelverständnis, Dogma, Philosophie und liturgischem Handeln.
4. Dazu treten dann noch — die Theologie, ganz allgemein (z. B. im sog. „Illustrierten Katechismus“, Künstle a. a. O. S. 181), die Philosophie, die Legende (vor allem in Darstellung der Heiligen, aber auch sonst: Künstle a. a. O. S. 208 f., 470 ff.), die Tierfabel (im sog. „Physiologus“), die Dichtung (s. Künstle a. a. O. S. 157 f.), die Mystik (s. Künstle a. a. O. S. 484) *).

Die christliche Kunst des Altertums und Mittelalters war symbolisch, realistisch, belehrend und von der liturgischen Gemeinschaft her bedingt.

1. Sie war symbolisch. „Die Symbolik ist ein Wesensmerkmal der mittelalterlichen Weltanschauung überhaupt; unter ihrem Einfluß stehen die Scholastiker, die Mystiker, die Liturgiker, die Vertreter des profanen Wissens, die Dichter, die Künstler.“ (Künstle a. a. O. S. 59).

Das Symbol ist ein Gleichnis. Es ist der zusammenfassende gedrängte Ausdruck eines geistig-seelischen Inhalts. Einer Gemeinschaft gleicher Religion und Weltanschauung ergeben sich von selbst Symbole ihrer Religion und Weltanschauung.

Die Allegorie dagegen ist eine Gleichung. Sie ist die ausführliche analytische Erklärung eines intellektuellen Inhalts. Individuen verschiedener Religion und Weltanschauung (mögen sie auch nominell der gleichen Religion angehören, „getauft“ sein!) suchen für ihre Religion oder Weltanschauung erläuternde Allegorien, um diese mit ihrer Hilfe anderen zu erklären.

2. Dabei war diese Kunst realistisch (besser vielleicht: realisch oder realisierend).

*) Zum Ganzen s. Künstle a. a. O. S. 111.

Malte ein mittelalterlicher Maler einen Engel, so war er durch die Autorität von Schrift und Tradition von der Tatsache überzeugt, daß es wirklich höhere, (wenn auch im allgemeinen uns) unsichtbare menschenähnliche, geschlechtslose, geflügelte Wesen gäbe, die die Boten und Diener Gottes sind. Er malt, so sagen wir einmal, bona fide Unsichtbares realistisch (realisch, realisierend).

Malt aber ein neuerer Maler einen Engel, so weiß er, daß es keine Engel in dem von den Alten angegebenen Habitus gibt. Er malt trotzdem die Engel so, wie sie die Alten malten. Er malt, so sagen wir einmal, mala fide romantisch.

3. Die alte christliche Kunst war belehrend.

Eine monumentale Theologie! Das analphabetische Volk brauchte eine Bilderbibel und -dogmatik. (Künstle a. a. O. S. 58.) Heute können die religiösen Wahrheiten durch das gedruckte Wort verarbeitet werden.

4. Schließlich war sie von der liturgischen Gemeinschaft her bedingt.

Sie war eine zweckbedingte Gemeinschaftskunst. Man malte für die Kirche auf einen Auftrag hin.

Die moderne christliche Kunst von Rang ist zumeist ästhetisch bestimmte Gesellschaftskunst. Es ist durchaus üblich, ohne Auftrag christliche Sujets für den Käufer, den Händler, die Ausstellung oder das Museum zu malen.

Die christliche Kunst wurde allegorisch, romantisch, undidaktisch und vom ästhetischen Individuum bedingt.

Gerade der Schrei nach „echter" religiöser Kunst, nach religiöser „Gemeinschaftskunst" verrät uns diese Tatsache. Wir meinen, daß derartiges eben da ist, daß man es aber nicht fordern kann. Die Gründe für diese Wandlung in der christlichen Kunst liegen nicht im Wechsel ästhetischer Anschauungen, sondern in der Änderung des hinter der Kunst stehenden religiösen Weltbildes.

Über das mittelalterliche Christentum waren schon zu Herders Zeit gekommen: die Reformation, der Humanismus, die absolute Philosophie und wissenschaftliche Forschung, die Aufklärung. Sie alle erschütterten die Grundlagen der mittelalterlichen Kunst.

1. Die Bibel war nicht mehr nur das symbolisch und real absolut richtige, wahre und wahrhaftige Wort Gottes, die Bibelkritik setzte bereits ein. Gerade der in unserem Zusammenhang einmal von Herder (M 3) erwähnte Göttinger Alt-Testamentler Johann David Michaelis (1717 bis 1791) ist dafür bezeichnend. Selbst orthodox, vertrat er doch in der Bibelexegese eine undogmatische, historisch-kritische Betrachtungsweise. Ja, er gründete sogar in der „Orientalischen und exegetischen Bibliothek" eine Fachzeitschrift und unternahm selbst eine Forschungsreise nach Arabien.

Herder selbst sagt: „. . . denn der Kunst hat die Bibel wohl keine Bildergallerie liefern wollen." (S 3, 252). Wir erkennen die

Abstände, die seine ikonologischen Ansichten von der naiven Ikonologie mittelalterlicher Künstler trennen.

2. Der Strom des Lebens floß zu Herders Zeit nicht mehr ausschließlich im Bett der kirchlichen Formen. Das Flußbett war noch da, aber der Strom war über seine Ufer getreten und sollte in der Französischen Revolution überhaupt einen anderen Weg nehmen. Wohl waren die kultischen Formen noch da, aber der Protestantismus war überhaupt ärmer an ihnen geworden, maß ihnen auch nicht mehr die Bedeutung zu wie der Katholizismus. Sie verloren bereits ihre einst gewaltige Macht im Bewußtsein der „aufgeklärten" Menschen des 18. Jahrhunderts.

3. Das einheitliche Dogma der Christenheit war seit der Reformation zerbrochen, und selbst innerhalb des Protestantismus herrschten bereits viele differente dogmatische Anschauungen. Die europäische Gemeinschaft des Glaubens war dahin. Mochte noch in der Tiefe die Gemeinschaft der Religion vorhanden sein, auf der Oberfläche sah man nur die Verschiedenheit der Kirchen und Sekten!

4. Die Theologie wurde trotz weitgehender Anteilnahme der gebildeten Allgemeinheit mehr und mehr eine Angelegenheit gelehrten Spezialistentums. Die Philosophie ging ihre eigenen Wege. Die Legende teilte das Schicksal der Bibel, sie geriet unter die Kritik. Die Dichtung zerfiel vollends in „religiöse" und „weltliche" Dichtung; während auch die „weltliche" Dichtung des Mittelalters noch auf dem Urgrunde einer allen gemeinsamen Religion geruht hatte. Die Mystik war im allgemeinen bilderfeindlich, bildfremd, süßlich oder nicht mehr eigentlich christlich religiös.

Wie hätte denn bei all dem noch genuin christliche Kunst entstehen sollen?

Aus Symbolen wurden Allegorien, oft geschmackloser Art. (Wir denken an Herders Auftreten gegen den Christus als Apoll und Gott als Wagenlenker.)

Doch Herder ist noch ehrlich. Er fühlt, daß man z. B. Engel, an die man nicht mehr als an geflügelte Wesen glaubt, so nicht malen darf. Die Kunst mußte aus dem naiven Realismus zu intellektualistischer Romantik übergehen.

Die liturgische Gemeinschaft, das kultische Leben begannen ihre Kraft zu verlieren. Aus zweckbestimmter christlicher Kunst wird bestenfalls kirchliche Zweckkunst.

Überdies brachte es die fortschreitende Volksbildung (Volksschulen!) mit sich, daß die Kunst das Volk nicht mehr über die Glaubenstatsachen zu belehren brauchte.

Die Aufgabe christlicher Ikonologie (Kritik an der symbolischen Darstellung der Glaubenstatsachen und Aufweisung neuer

Möglichkeiten zur Darstellung dieser) war nur noch zu erfüllen kritisch im Sinne allegorischer Richtigstellung und wegweisend im Sinne ästhetischer Vervollkommnung. Diese Kritik hat Herder geübt, diesen Weg hat er gewiesen.

Nachwort.

Herder hat sich eigentlich nie ausdrücklich mit der christlichen Ikonologie (etwa in einer besonderen Schrift oder in einem besonderen Aufsatz) beschäftigt*). Es waren Gedanken, die er beiläufig aufgriff, denen er aber nie mit besonderer Energie nachgegangen ist und die m. W. auch keinerlei Einfluß auf seine Zeitgenossen gehabt haben.

Demgemäß war der Zweck meiner Arbeit ein doppelter:

Einerseits, Vorarbeit zu leisten für eine umfassende Darstellung der Anschauungen Herders über die religiöse und christliche Kunst,

andererseits aber vor einer Überschätzung zu warnen, die man ihm analog seiner Bedeutung auf anderen Gebieten auch auf dem der christlichen Ikonologie zukommen lassen könnte.

---

*) Er wußte aber um die Notwendigkeit einer zumindest christlichen Religionsästhetik, wie sie in dieser umfassenden Form bis heute unverwirklicht geblieben ist. (M 17.)

Register der Materialabschnitte.

Verzeichnis der Personennamen *

* Meist in der Schreibung Herders. Namen, die hier nicht gefunden werden. s. Sachverzeichnis.

Sach- und Inhaltsverzeichnis.

Lebenslauf.

Am 26. April 1912 wurde ich, Johannes Alexander Gaertner, als Sohn des Buchhalters Carl Eugen Gaertner und seiner Ehefrau Fanny Gaertner geb. Horwitz zu Berlin-Lichterfelde geboren.

Ostern 1918 trat ich in die Vorschule des Schiller-Gymnasiums zu Berlin-Lichterfelde ein. Ostern 1921 ging ich in die Sexta desselben Gymnasiums über. Am 5. März 1930 bestand ich die Reifeprüfung an dieser Anstalt.

Im Sommer-Semester 1930 wurde ich an der Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin, immatrikuliert und in der Theologischen Fakultät eingeschrieben. In der Christlichen Archäologie und kirchlichen Kunstgeschichte arbeitete ich unter den Herren Professoren Stuhlfauth und Lietzmann. Ich studierte sechs Semester in Berlin.

Im Sommer-Semester 1933 bezog ich für ein Semester als ordentlicher Studierender die Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg, und im Sommer-Semester 1935 dieselbe Universität ebenfalls für ein Semester als Gasthörer.

Das Thema meiner Dissertation verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Schrade, Heidelberg, die Bestätigung des Themas und wertvolle Hinweise zur endgültigen Vollendung der Arbeit der Freundlichkeit des Herrn Professor Köhler, daselbst.

Beiden Herren bin ich zu herzlichstem Dank verpflichtet.

1253536

Gaertner, Johannes
Johann Gottfried
Herders anschauungen

1253536